تأليف
الدكتور
محمد على
ابوريان

فلسفة الجمال
ونشأة الفنون الجميلة



دار المعارف بمصر

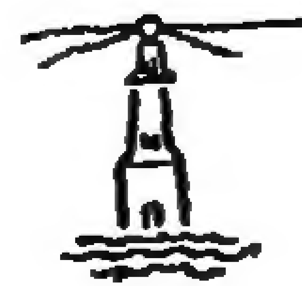
فلسفة الجمال

ونشأة الفنون الجميلة

تأليف

دكتور محمد علي أبو ريان

١٩٦٨



دار المعارف

مقدمة الطبعة الثانية

لقد كان إقبال الباحثين والنقاد ورجال الفن والفلسفة والأدب ، على الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، حافزا لنا على التوسع فى موضوعات هذه الطبعة الجديدة فقد أضفنا الى القسم الأول من الكتاب الكثير من المواد وناقشنا آراء مختلف الجماليين ، وعرضنا لتاريخ هذا العلم الطريف منذ نشأته الأولى ، كما أجرينا تعديلات شتى على سائر أقسام الكتاب الأخرى وفصوله.

ولما كنا قد أثرنا قضية النحت اللمس على صفحات الجرائد السيارة ، واهتم بها النقاد ورجال الفن، وعنيت وزارة الثقافة بالموضوع فأنشأت معهدا لهذا الفن الوليد بالإسكندرية ، لهذا فقد تخيرت نموذجين من روائع هذا الفن وعقبت عليها بتقييم علمى لفن النحت اللمس على وجه العموم حتى تتضح مفاهيمه ، وحتى تستبن أبعاده كما أضفت طائفة من العصور الفنية لكى ألقى مزيدا من الضوء على أعمال المدارس المختلفة .

ولا يسعنى بعد أن اكتملت طبعة هذا الكتاب إلا أن أتوجه بالشكر وعرفان الجميل إلى السادة النقاد ورجال الفن الذين قدروا هذا الكتاب فى طبعته الأولى خير تقدير ، وطالبوا بالإسراع فى إصدار طبعته الثانية بعد أن نفدت الطبعه الأولى . كما وأشكر السيد / محمد عزيز نظمى تلميذى بالدراسات العليا على مجهوداته القيمة فى تصحيح تجارب الكتاب وإنجاز فهارسه .

وإنى لأرجو أن أكون قد وفقت فى إستعراض موضوعات هذا العلم الجديد حتى يعلم الوعى الفنى فيحدث أثره الكبير فى جنبات حياتنا على اختلاف مناحيها وتنوع أنشطتها ·

والله الموفق سواء السبيل

د· محمد على ابو ريان

الاسكندرية فى ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٦٨

إهـداء

الى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات العربية واخص بالذكر الرعيل الأول من طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين اسهموا بحق في اخراج هذا المؤلف باقبالهم على استيعاب هذا اللون الطريف من الوان الثقافة المعاصرة .

المؤلف

مقدمة

الطبعة الأولى

كم هو جميل . . أن نرى كتابا فى « فاسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة» تخرجه دار المعارف . . للأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان . . فهذا الجهد هو فى الحقيقة عمل فى طريق المد الثورى الثقافى فى بلادنا . . فما أكثر حاجتنا إلى كثير من هذا الجهد .. ومن هذا التأليف فى هذا الموضوع .

إن بلادنا .. تحيا اليوم ثورة فى ميدان الفنون . . فان المعارض التى تقام كل يوم . . هى مشاعل تضىء لنا طريق الجمال وطريق الثورة . . وكتاب الدكتور أبو ريان هو أحد هذه المشاعل . . التى ستفتح بضوئها ونورها . . الطريق الفنى .. لنرى بيئتنا ومستقبلنا .. وما نتطلع إليه فى هذا المستقبل .

لقد قال الميثاق « **ان الطريق الثورى . . هو الطريق الوحيد الذى يمكن الامة العربية من الانتقال مما نحن فيه الى ما نتطلع اليه .** »

والحقيقة أن فلسفة الجمال . . والفنون الجميلة بصفة خاصة تمهد لنا الطريق . . لنعرف بتذوقنا الفنى . . وبأحاسيسنا وبشعورنا .. حقيقة الهدف الذى يجب أن نصل إليه أعنى **الاشتراكية والوحدة فى مجتمع تسوده الكفاية والعدل وتشيع فيه معانى الحق والخير والجمال**

وإنني لأشكر الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان على ما بذل . . وعلى أنه أتاح لى الفرصة لكى أسطر بقلمى هذه العبارات . . لكتابه القيم فانني لأشكر وأقدر - ومعى الآلاف - مجهوده القيم فى هذا الميدان البكر والذى يبدو واضحا من خلال صفحات « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » ذلك الكتاب الذى يسد فراغا فى المكتبة العربية على كثرة ماصدر من مؤلفات فى شتى فروع المعرفة فى عصر الثورة وفى جوها الثقافى المشرق وفقه الله . . توفيقا من عنده . . والله ولى التوفيق

بسم الله الرحمن الرحيم

تصـــدير

تقترن عصور النهضات الكبرى باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفنى ، إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الإنارة فى عصر مزدهر بدون ثورة فنية تساير موكب التقدم المادى والتطور العقلى .

ومما لا شك فيه أن الشعب العربى يتوقل الآن مصاعد نهضة مشرقة فى شتى الميادين، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة فى ميادين المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك فى سائر أنواع الفنون التشكيلية ، كما فى فنون السماع كالموسيقى والغناء .

هذا النشاط الفنى الملحوظ جعل المكتبة العربية فى مسيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدما إلى الأمام، وكتابنا الذى نقدمه اليوم إلى القراء « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » إنما يترسم هـذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التى تعـالج الظاهرة الجمالية ، ويتعرض لميادين تطبيقها أى الفنون الجميـلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية ، وكذلك يدرس مشكلات الإبداع الفنى والتذوق الفـنى وارتباطه بمناهج التربية الجمالية . وقد رأينا أن نقـدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن والحضارة .

ولما كانت التجربة اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتتفرع عليها أغلب المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالتعرض لموقف أفلاطون عن فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته المثالية، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى بهذا الصدد ، وتناولنا بعد هذا أهم المشكلات التاريخية التى تلقى ضوءاً على التطورات التى طرأت على مباحث الجمال إلى عصرنا هذا .

وإنى لأرجو أن تكون هذه المحاولة الأولية فى هذا الميدان توطئة لربط دراساتنا الفلسفية بمشكلات المجتمع ونشاطه ، وحرى عن البيان أن مشكلات الفن من أهم ما يستوقف النظر فى حضارتنا الحديثة سواء فى حياتنا اليومية أو العامة .

المؤلف
محمد على أبو ريان

مقدمة عامة
الفن والحضارة

ليس من شك فى أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا تمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة وتصنع مجدا وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد، فالفكرة فى هذا التيار الحضارى العربى الجديد هى الثورة بمفهومها الفلسفى ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التى تملأ الجو العربى بدخان المصانع وتزحم الوطن بالإنسان العربى الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهى الدافعة إلى العمل وإلى التقدم فى سائر الميادين. فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حماسى متوثب، ولا يستثير الشعور وينظم انطلاقه ويكتل باقاته سوى الفن : شعرا أو نثرا أو غناء أو موسيقى أو صورا الخ ...

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناءاً فيخفف عنه عناء الجهد فى العمل ، ويرسله قويا عنيفا فيهزبه كيان العدو فى حلبة النضال ،ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثنا أو صورة يناجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهوا أو لعبا عابثا كما توهم بعض المفكرين ، ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ الحياة ،

وسر تفتحها ، ألا ترى الأنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقرى أليست تحمل هى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوية فتنشأ الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغضن لجينها فى حيوية وانتشاء حينما يستجيب لداعى النسمات العابرة ، وغابات تكتسي بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيقترن مع الغاية القصوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهىء لنا تواجدها ، ويجعلنا نقترب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى نصبح ونمسى تحت وطأته مستعبدين للالة ولعجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدى إلي نفع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومهما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر إلا أننا نسائل أصحابه وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الإنسانية الطويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل، فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذوو الاحساس المرهف من البشر عن استلهام الطبيعة والحياة، فأنتجوا فنونا رائعة حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخانقة .

وإذن فالفن مطلب ضرورى للانسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له وهو كالمعرفة الخالصة ، يطلبها الكائن العاقل لذاتها تحدوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتفاعل مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها، فان الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق ، فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبينما تكون «المعرفة» تفسيرا محايدا نجد الفن تعبيرا ذاتيا . وأيضا بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجيا نجد الصور الفنية وقد انبثقت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنان .

ويجب ألا ينسينا دور الفنــان فى عملية الخلق ، الأهميـة العظمى التى يرتبها الشعور الحيوى « للمتذوق » وليست هـذه الدراسة التى نقدمها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة فان المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين: قلة تائهة فى بيداء الحيــاة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والضياع فتمضى مغلقة الإحساس ، مغشاة البصيرة أسلمت مقودها لغيرها من الأحياء حقا دون أن تستشعر بدبيب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها.

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزا على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنيــة معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بفنانيها .

وإذا كان الفن موهبة خلاقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس كممارسة « التذوق » فاعلية فى عملية الصقل والإعداد .

وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون، وأنشأوا عديدا من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارسا للثقافة الفنية واكتمال الوعى الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل فى أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعى رفيع .

وثمت أمر يدعو إلى الدهشة وهو أن دراسات الأدب فى جامعاتنا لا تكاد تلقى بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فاننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعى الفنى بين المواطنين ، والاهتمام بدراسة تراثنا الفنى فى كل العصور .

والله الموفق سواء السبيل

كلية الآداب فى أول مارس ١٩٦٤ — محمد على أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة فى نشأة العلم

قبل أن نبدأ فى دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض فى اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجماليه ، وتهتم بالنسق الفنى والطرز المبدعه .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجماليه التاريخيه التى تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانيه ، وأن التذاذه بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعه وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الانسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجرى القديم إلى عصور الحضارات القديمه المعروفه .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانيه القديمه نستشف منه صحة هذا الحكم الذى أصدرناه ، فسنرى شدة إقبال اليونانيين - حتى قبل عصر الفلاسفة - وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيمانا منهم

بتقديس مظاهر الجمال الخالدة فى الفن والطبيعة ، بل إننا لنجد ارتباطا وثيقا عند هذا الشعب وغيره بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذى ينظم حياة هذه الشعوب وحضاراتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافا بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة فى المجتمع اليونانى، كان لأفلاطون الفضل فى تسجيلها والتعرض لتحليلها بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ - أفلاطون

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يونانى يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات، ذلك الذى يحتذيه الصانع فى خلقه لموجودات العالم المحسوس. ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال فى الموجودات الحسية ، وفى الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفردى المحسوس لكى يكتشف علته فى الأفراد جميعا ، وهكذا إلى أن توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس فى مثال «الجمال بالذات» فى العالم المعقول ذلك الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال. وقد تكلم أفلاطون عن الجمال فى محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاورة الأولى

هى أيون ION[1] ثم محاورة هيبياس الأكبر، ثم تكلم أيضا عن هذا الموضوع فى محاورات أخرى . فأشار إليه فى محاورة المأدبة[2] ،وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهى ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول كما تقول لنا الجمهورية أيضا التى يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة فى هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن الفن وهو يقوم على إبراز النواحى الجمالية بطريقة منظمة ، كان يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات، ذلك أن الاسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses كل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا [3].

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات. ولعل هذا الاحتفال الدينى بربات الفنون فى مدرسة أفلاطون — والذى كان يجرى سنويا — قد ظل محترما فى المدرسة إلى عهد جستنيان فى أوائل القرن الثالث الميلادى (إذ

(١) ترجم هذه المحاورة المرحوم الدكتور صقر خفاجه والدكتورة سهير القلماوى .

(١) ١٩٥ ب — ٢١٦ ب — ومن ٢١٠ هـ الى ٢١٢ د — ٢١٨ -)

(٢) راجع للمؤلف « كتاب تاريخ الفكر الفلسفى » الجزء الأول — ص ١٢٦

أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة الوثنية فى أثينا بعد تنصره) لعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الاورفية القديمة وظقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب، وطبعا كان يقوم هذا الاحتفال فى فترة الربيع وهى الفترة التى تكتسى فيها الطبيعة أثوابا من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية فى أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون فى محاورة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفا رائعا قائلا: «هناك تحت أقدام سقراط حينما جلس فى نهاية المطاف لكى يسمع مقالة المتحدث فى الفلسفة كان يجرى جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها فى هدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين فى جدوله ، وشجرة وارفة الظلال تنحنى بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة فى هذا الموقع الذى اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية فلم يكن غريبا إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظاهرات الجمال فى الطبيعة وفى الفن .

ومهما يكن من شيء فاننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفا أو مفكرا تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأيه كما قلنا هو أن الفن مصدره

إلهام صادر من ربات الفنون، ولكن ربات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في « الجمال بالذات» ، فربات الفنون الأسطوريات من رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، وكأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فان أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لأن الجمال الحسي يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في

الجمهورية (١) ـ مع احترامه للفن ـ فانه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانيين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها، والطبيعة الحسية فى حد ذاتها إن هى إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول، فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن فى نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية أخـــرى فان الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس ، فاذا ترك لهم الحبل على الغارب فى المدينة أشاعوا الفساد والرذيلة فى نفوس المواطنين . ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء بما يسوقونه من مديح ونفاق للأثرياء والحكام ـ للحصول على المزيد من العطاء ـ يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع فى اكتناز الأموال لكى يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعة والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون سبب ذلك هؤلاء الشعراء . فيتعين إذن أن لانقبل فى مدينتنا الفاضلة من الفنون ، سواء كانت شعرا أو موسيقى أو نحتا أو رسما أو رواية أو رقصا ، سوى مايكون منها

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالغاتهم وابتعادهم عن الفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ الى ٣٩٨ ب ـ وراجع كذلك هذا الكتاب فى نفس الموضوع وعن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ ا الى ٦٠٨ حـ.

موجها إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشىء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم .

وموقف أفلاطون هذا من الفن يرجع إلى عاملين :

١ ـ أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها فى الإجادة والاتقان ، والطبيعة هى أيضا شبح لأصل مثالى ، لهذا فاننا فى غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالى فى عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثا لاطائل تحته .

٢ ـ والعامل الثانى يرجع إلى أن التربية فى الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاما هرميا للحكم يقتضى الطاعة العمياء من المرؤوس للرئيس ، ولهذا فان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجه الصارم فى التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فان هذا الموقف الأفلاطونى إزاء الفن لم يظهر إلا فى الجمهورية ، أما فى محاوراته التى سبق أن حررها قبل الجمهورية فان موقفه فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع فى أصلها إلى العالم المثالى المعقول، وكأن النفس هى التى تطلبها حينما تصعد فى سلم التطهر لكى تصل إلى المثل، ويساعد الفن إذن على هذا النحو فى عملية الصعود الروحى من المحسوس إلى المعقول، ويكون أثره كأثر المرشد الروحى الذى يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن.

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يتجه بفنه ويشخص ببصره إلى المثل الأعلى، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعى ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات، ومن هنا يمكن أن نسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالى الموضوعى. ولاشك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن فى محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن فى الجمهورية (١).

---

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجح أيا من الموقفين سواء كان مؤيدا أو معارضا للفن.

ففى محاورة فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس، وهو انسجام ضرورى لحياة المواطن وسعادته، وفى هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورقى.

وفى القوانين يذكر أفلاطون أن الأغانى والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الإنسانية والمحافظة على كيانها، والفنون تستخدم استخداما حسنا أو مشينا ــ القوانين ص ٦٤١ــ٦٦٠

٢ - أرسطو

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله فى الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض فى هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع فى الخطابة وكذلك للأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية ، ويحاول أن يضع نظرية فى الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعا للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها [٢] . وليس التقليد فى نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسى للأشياء كما تبدو له فى الواقع أى - إن صح هذا التعبير - أن يكون مجرد مصورا فوتوغرافيا للمرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ،أى لواقعها الذى تنبض به داخليا، فيقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانين العامة التى تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فاننا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الأمور كما تجرى فى واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيغالا فى الفلسفة من التاريخ[١].

---

(١) كتاب السماع الطبيعى - ٢ ف ٧ ص ١

(٢) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهى تستهدف أمورا أربعة :

١ ـ التسلية أو الترفيه .

٢ ـ التربية الأخلاقية .

٣ ـ شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ ـ التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحدا من هذه الأهداف الأربعة هدفا لها ، ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفا لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية ، وكذلك فان التطهر يفهم من النواحى الأخلاقية والجمالية ... وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفنى الجمالى فانه يحدث شعورا بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو فى التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته فى الشعر فانها ترجع إلى آراء بروتاجوراس السفسطائى فيما قاله حول الإيحاء الخطابى . وعلى أية حال فان موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا أن أفلاطون يتكلم عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكى الطبيعة ، وكذلك نجد أرسطو يقول إن الفن يحاكى الطبيعة،ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين،والفنان يحاكى الطبيعة عند الموقفين وينقلها كما هى ان صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية ، وعلى هذا فهو يصور المحسوس كما يتراءى له . ولكنه فى الجمهورية يتكلم عن الأصل المثالى للمحسوس . فكأننا اذا ما جمعنا كلا الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد الى المثال ، والمثالى ذو طبيعة تتجاوز

وتعلوعلى المحسوس، ولهذا قلنا إن موقف أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فاننا نرى فيه اتجاها الى الواقع وأيضا الى تقليد هذا الواقع، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تنصب على هذه الصورة وهى ليست المثل الأفلاطونية بل هى نماذج واقعية لا تعدل من المحسوس الواقعي تعديلا جوهريا يخرج به عن طبيعته الحسية ويلحقه بأصل مثالي كما هو الحال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع . فكأن ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال العقلي. وإذن إذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمي موقف أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فاننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعد لها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في نطاق الواقع أيضا ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ،ولهذا فاننا نحس بأنه يمكن أن يكون للفنان فاعليته في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصي إذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني .

وعلى الجملة فان موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتها فانما تحدد لها مكانا في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعنى أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

ويخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل ، فهى تشرح فقط عملية الحكم الجمالى دون تعريف الشيء الجميل وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقته ووجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال توجد فى كتاب الشعر الناقص فحسب إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد فى عباراته المختلفة فى مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق النيقوماخية » وكتاب « السماع الطبيعى » وكذلك فى كتاب الخطابة.

ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها ... وظل الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن فى هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ ولكى نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين ، الموقف الأول . وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته ، أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذى لاشك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الازدهار الحضارى

قد أقبلو على الفنون وشغفوا بها وقدروها، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير ـ بصورة من الصور ـ للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر أخ ... وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استثارتها للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان يستند إلى التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين المقام الأول بين هذه الفنون جميعاً ، ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا الى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الادراك الحسى فحسب بل كانت ترتبط اللذه بما هو جميل ، بادراك ذهنى يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالة تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير الى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين الى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل إنتاجها تماما فى بعض البلاد الإسلامية فى المشرق، ونخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق فى صنعه ، ولكن الواقع أن السبب الحقيقى الذى يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان . فجاء المنع حتى

لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية عن أصنامهم ، وكأنهم يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أومقابض السيوف وجدران القصور أوالمساجد، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الاهتمام بالفنون وبالآثار الجميلة وتقديرهم للجمال في جميع صوره وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فاذا انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة

---

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامي ومدارسه د . محمد جمال محرز .

الجمالية فى ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه ومايؤدى إليه من مخالفة للشرع فمثلا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحى الجمال ، فان ذلك فى حكم الشرع لايعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل،وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لهاوفى ذلك تمجيدوتسبيح بعظمة الله وجلاله. ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسى أى بالاشتهاء هو الذى يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن فى نظر الشرع يعتبر حسنا فى نظر العقل أيضا أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية، وكأننا هنا بصدد موقف جمالى عقلى يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل فى كثير من المواضع .

ولعلنا نتلمس موقفا مفسراً للجمال عند مؤرخى التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفى . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو **ابو حامد الغزالى** فى كتاب إحياء علوم الدين [١]، فبعد أن فصل الغزالى القول فى السماع وبين أن السماع يثمر حالة فى القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدى إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى الاضطراب أو بحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص ، بعد هذا يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق

---

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثانى ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

قوة إدراك، وقوى الإدراك الحسية هى الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا استحق الموضوع هذا الشعور باللذة، والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك لما فى الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلتذ به . يقول الغزالى [1] واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ادرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضا لها فيقال : إن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته . وإنما يعنى به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة ... »ويستطرد الغزالى فيؤكد « أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الامكان ولا فى الوجود . »

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالى من الجمال وتفسيره، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهى وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك فى الجمال الإلهى وترتبط به لأنها أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

وقد ميز الغزالى بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهى ظواهر الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أى الوجدان هو قوة إدراك الجمال فى المعنويات. وأيضا نجده يميز بين القلب والعقل، وفى نظره أن المعقولات تولد لذة فى العقل وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول وفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان وعلى هذا الأساس تستطيع تجوزا أن نفسر موقف الغزالى فى نظرته إلى التذوق الجمالى بأنه يشير إلى ظواهر جمالية ثلاث :ـ

حسية ووجدانية وعقلية

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذ المجال ، فانه كما يقول الغزالى وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها ومايصاحبها من لذة وسرور بقدر مايرجع الى الموضوع الذى تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا انتقلنا إلى المسيحة نجد تمجيدا لا تحريما وترحيبا لا منعا ، فقدظهرت فى هذه الفترة روائع الفن العالمى خصوصا فى عصر النهضة الإيطالية . وتفنن الرسامون فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى وكذلك إظهار البراعة فى صنع قطع الزجاج الملون التى تركب فى نوافذ الكنائس الى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس .

فلسفة الجمال فى العصر الحديث

١ - ديكارت Déscartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠ :

ا ـ وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، فاننا نلمح بوضوح سيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعنى العودة إلى الاتجاه الموضوعى بصدد « الجمال » والذى كان سائداً عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقا للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ماهو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟!

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخى المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت. ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالي ـ

كما سنرى ـ إنما يتسم بالطابع النسبي الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعه تحولا أساسيا فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعا من مبحث الوجود ، وقد اكتملت معالم هذا التطور عند كانت ، وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب ـ ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلا تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فانه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال ، والأخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفا مقنعا ذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا ـ فى هذا المجال ـ

---

١ ـ راجع البحث القيم الذى أخرجه الدكتور عثمان أمين فى مجلة كلية الآداب /جامعة القاهره فى الجزء الاول من المجلد السادس بشر مايوسنة ١٩٥٤ ص ٤٧ ـ ٥٦ عن « نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت » ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالى .

استنادنا إلى مثال للجمال بالذات ـ بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتنى قبل ديكارت وبسكال بعده إلي أننا لايمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

حـ ـ فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتى بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط فى إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جدا يؤدى الى امتناع حصول اللذة السمعية، وكذلك فان خفوت الصوت الى درجة منخفضة جدا يكون له أثره فى عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هى وسط بين الإفراط فى بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذى يحقق هذا الاتزان هو الذى يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم فان ديكارت لايعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التى لايشارك الحس فى حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لاسبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا فى نطاق العلم الطبيعى ، فهى تعتبر إذا جردت من اللذة النفسية ـ ذات طابع فسيولوجى بحت .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة إلى اللذة الحسية، فلابد لكى تحدث هذه اللذه من وجود شعور بالملاءمة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية

العضو الحاس ويطابق الفعل فى نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية، وللتنافر من ناحية أخرى مجالا فى تقويم الجمال، فان صوت شخص قريب إلينا ـ وإن كان على حظ محدود من الجمال ـ خليق بأن يثير فى نفوسنا شعورا باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز فى اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١ ـ مرحلة الحس . ٢ ـ ومرحلة الذهن وهى لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هى التى تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معا .

« فالجميل » يرجع إذن إلى عالمين فى وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن ،وربما كان نصيب الحواس أكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت فى الانفعالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن ، فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلى معا .

ومن ناحية أخرى فانه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت،إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال فى إدراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن « الجميل » لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل: ومن ثم فانه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة .

ليبنتز Leibniz ١٦٤٦/١٧١٦

اتخذت ليبنتز موقفا معارضا لديكارت ، وقد كان مقدمة لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرتنا إلى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المونادات الروحية المتميزة، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل فى أنوار متميزة شديدة الإشراق ، تزداد وضوحا وجلاء كلما أمعنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر ليبنتز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية- كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحى - بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاغرة التى تؤلف كلا واحدا فى انسجام تام ، فليبنتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع ويسوى بينهما فى اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف فى الدرجة فحسب.

وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية فى تفسير الجمال وتعمق فى فهمه لحقيقة الجمال، وربطه بمذهبه الروحى وبمدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكرة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على **بومجارتن** منشىء علم الجمال الحقيقى ، إما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر، على يد تلميذ لليبنتز يدعى **الاب اندريه** الذى كان أول من ألف بالفرنسية كتابا فى علم الجمال .

٣- بومجارتن ١٧١٤-١٧٦٢ م

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيا فى رسالته عن « الموسيقى » ، فان محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظاهرات الجمالية . وكان بومجارتن أول من كرس له مبحثا خاصا . وكان هذا الفيلسوف الألمانى أول من استخدم لفظ استطيقا « Aesthetics » للدلالة على هذا العلم، وذلك فى كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م. وقد تناول فى هذا الكتاب مسائل الذوق الفنى ومكوناته ، محاولا بذلك أن يصبح منطقا لمجال الشعور كالمنطق الصورى الأرسطى بالنسبة للفكر ، ويعد بومجارتين[١] من صغار الديكارتيين ، إذ كان ينتمى إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ فى تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدها عند كريستيان وولف Christian Wolff الذى أشار إلى قوى عليا، وقوى دنيا، للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث فى القوى العليا، أما الإدراك الحسى فقد جعل منه مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ، ثم جعل من علم الجمال مبحثا خاصا بتقييم الإدراك الحسى الإنسانى .

---

١ - بومجارتن فيلسوف ألمانى ولد فى برلين فى ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتتلمذ على كريستيان وولف فى جامعة هال Halle ، وتأثر فى مطامح حياته بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة فى جامعة هال ثم فى جامعة فرنكفورت الى وفاته فى ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذى كان عمانويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق فى محاضراته . ثم كتاب « الاستطيقا » Aesthetica وهو فى مجلدين، عرض فيهما نظريته الخاصة بالجمال، حيث جعل من علم الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا .

٤ ـ وليم هوجارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hoggarth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدما ملحوظا فى القارة ـ وفى ألمانيا بصفة خاصة ـ على يد كريستيان وولف وبومجارتين ، فاننا نلاحظ أيضا فى انجلترا ظهور تيار فلسفى جمالى معاصر لتلك الحركة فى ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير فى تفسير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشنسون وادموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل فى ربط الجمال بالإحساس ، وفى التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيرا من آراء هذه المدرسة .

وقد أصدر وليم هوجارت[1] كتابه عن « تحليل الجمال» Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذى ضمنه آراءه فى فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفا « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله «It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste, »

وهو يستعرض فيه المبررات التى تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو

---

١ ـ بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل عن النماذج مباشرة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء والمناظر ثم يحتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الالهام ومصدرا للعمل الفنى .

بالرشاقة وذلك بالقياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التى تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناتها . وقد أكد هو جارت ضرورة الرجوع إلي الطبيعة أولا فهى التى تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ، ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هـــذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هى المعيار الذى نقيس به «الجمال» وهى الأصل الذى يجب تضاهى به سائر الأعمال الفنية ، وينبه هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة «فتقوم» الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة ، وهى المصدر الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة يستدرجنا فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال : فيتعين علينا أن نتجه أولا إلى العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، وسنرى الأشياء عن طريق إدراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء بحيث تتكامل نظرتنا إليها من الخارج مع نظرتنا النافذة إلى مراكزها الباطنة ، وبهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن ما الذى يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها؟

لاشك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدراً لإحساسنا بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منهـا وحده ، أساسا مقبولا للتقدير الجمالى .

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ، والتنوع ، والاطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة:

١ ــ التناسب

وهو مراعاة النسبة بين أجزء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضرورى ــ فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء ــ لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها ، بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هو جارت لذلك مثلا مشتقا من فن العمارة ، فاذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى، وضخامة أجزائه، كالنوافذ والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

٢ ــ التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة ، والتنوع ضد المماثلة التى تشعرنا بالملل والموات ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا التنوع لايعد نوعا من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى هو جارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ ــ الاطراد :

وهو عامل سلبى ، أننا لايجب أن نلجأ إلى اطراد الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف

شيئا بالجمال إلا إذا كان ثابتا ساكنا ، بينما تتعلق سمة الجمال - بدرجة أكبر بالشيء المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمترية وأن يلجأ إلى التباين للتخلص من الاطراد .

٤ - البساطه :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع تحكم لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الذى يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوى وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ - التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية إلى أساس سيكلوجى ، إذ الواقع أى حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة، لأننا تغلبنا على صعاب واجتزنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التى تعترضنا فى عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حدة ، وسرعان مايصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عن النفس .

وكذلك فان العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضا الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة .

وليس تعقد الأشكال فى نظر هوجارت سوى خاصية كامنة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوى العين إلى ملاحقتها

فتحدث في النفس لذة من جـراء ذلك ، ولهذا نحن نسم هذه الخطوات أو الأشكال بالجمال .

ويننهى هوجارث من تحليله لهذا الميل، إلى تفضيله الخطوط الانسيابية ـ أى الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة ـ على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى الفكرة الأساسية التي أقام عليها موقفه الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارث يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شيء منفر للعين باعث إلى النفور وعـدم الارتياح ، ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل فى شيء من القصد والاعتدال .

٦ ـ الضخامة

وللضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمـال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أوصخورا ضخمة أومحيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أومعابد ضخمة البناء ، فاننا نشعر إزاءها بالروعة وبنوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون باللذة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وتماثيلها الضخمة الرهيبـــة الوقورة ، فالضخامة تضيف سمـة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشيء البالغ الضخامة، فلابد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .

هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكى

تحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء ، ولكن هوجارت يضع عاملى التناسب والتنوع فى مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التى تؤسس فى مجموعها سمة الجمال فى الأشياء . أما الاطراد والبساطة فهما عاملان مساعدان ، بينما يضفى التعقيد مسحة الرشاقة على الشىء الجميل ، كما تضفى الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته فى خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء ، وقد لاحظ هوجارت — على وجه العموم — أن نسبة الاستقامة فى الخطوط تتناسب تناسبا عكسيا مع فكرة الرشاقة ، أى أنه كلما تضاءلت نسبة الاستقامة فى الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهى هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أكثر الخطوط رشاقة أى أكثرها جمالا هو الخط الانسيابى الثعبانى The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

٥ – ادموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke

كان ادموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله فى ذلك مثل معظم مفكرى القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس فى أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس فى هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، ومع هذا فان الخلاف فى الرأى بين الناس

حول مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه لوجدنا اتفاقا عاما بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادىء محددة للذوق الجمالي .

وكان هدف بيرك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن ، وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضا لموقف دفيد هيوم الذي وإن كان تجريبيا مثل بيرك ، إلا أنه لم يسلم بامكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين :

أحدهما **الرائع** أو **الجليل** والثاني **الجميل** .

والأول نشعر في حضرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرنا بالسرور .

ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الأخرى ، وكان نشاط غريزة البقاء واضحا في مواقف الخطر والخوف والرهبة ، فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه يشعرنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فان كل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى « **رائعة** » . ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا وتشعرنا بالضياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لامتناه لانستطيع الإمساك به أو الإحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لامحدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة ، وعتمة ألوانه ، ذلك لأنه في فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصاحبا لسمة الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ماهو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس مايتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الحب مداراً لها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لاصلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فان اكتمال الجسم ولياقته لامدخل لهما في سمة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، لوصفنا القرد بالجمال ، فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب ، والإعجاب الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها .

وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحتة ولاصلة لهما بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجهل مقاييسها الحقيقية وكذلك لاصلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لانتأثر به ، ومن ثم فليس شرطا أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك الفضائل فانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الأفلاطوني الذي سبقت الإشارة اليه .

فما هى اذن خصائص الجمال ؟

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : ـ

الضآله والرقة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفا، والألوان الهادئة أى الفواتح هى أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الألوان القاتمة. ومن ناحية الأصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الأصوات الهادرة أو الخشنة أو المتحشرجة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس ـ واللمس عند بيرك ـ أهم حواس إدراك الجمال ـ نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند بيرك هى نفس خصائص الجمال مضافا إليها **الحركة** ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون أجزاؤه غير متآلفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تثاقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق، فيرى أن «الرائع» هو ماتميز بالضخامة أما «الجميل» فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادىء .

وبينما نجد الانتقال حادا وفجائيا بين أجزاء الشيء الرائع نجده ـ على العكس من ذلك ـ بين أجزاء الشيء الجميل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجا.

والشيء الرائع قاتم اللون ومخيف، والجميل هادئ زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص «الرائع» مع خصائص «الجميل» فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف والحب

هذا وقد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل فى كتابه الذى صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

"A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful."

٦- كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanu l Kant

لقد استخدم كانت لفظ «استطيقا» Aesthetic فى كتابه «نقد العقل الخالص» وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان ، ولكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معينا فى كتابه «نقد الحكم» ، ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

١) نظرية فى الجمال والجلال ٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم «**علم الجمال**» أو «**فلسفة الجمال**» ، وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للانتاج الفنى، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والابتكار الفنى وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها الفنان ، وهى أيضا دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجمالى فى كتاب «نقد الحكم» فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلى ، أى هو حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق . وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيله ـ نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال ـ كما أشرنا ـ

ولهذا فان إدراك الجمال فى الأشياء يعتبر إدراكا مباشرا مستقلا عن تصورنا لما هو «جميل» ، وكذلك فنحن لاحاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى فى الشىء سمة الجمال التى ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرىء كل منها وابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعـــة ، وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض . فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الانساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص، وفى كل زمان ومكان

والشىء الجميل إنما يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود، أى فى صورة

متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى، أما إذا جاوز الشىء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فانه لايلبث أن يدرج إلى مجال اللامتناهى فيولد فى نفوسنا شعورا من مرتبة أخرى يسميه كانت «بالجلال» ونصف الموضوع بأنه «جليل».

وبينما يتواجد ماهو «جميل» فى الطبيعة، فان ما هو «جليل» لا يوجد إلا فى نطاق فكرنا فحسب.

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشىء الجميل فى مجال الطبيعة، أما فى مجال اللامتناهى فان إعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم.

٧- شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع المدرسة الكانطية، ولكنه لم يترسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لايلبث أن يوجه إليهم انتقادا شديداً متهما إياهم بعدم إلتزام الروح العلمية فى معالجتهم لهذا الموضوع.

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريبا على الفلسفة وليس آلة لها، بل هو فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين. ولاشك أن الإلياذه والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج.

ولابد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر . أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهائى وعن المطلق الترانسنترالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتمثل هذا النموذج فى انعكاسه على الفكر وفى ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على أساس من الميثولوجيا اليونانية القديمه . ومن ثم فان شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لابد هى الأخرى ـ وكذلك الفن ـ من أن يصدرا عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ – هيجل : ١٧٧٠ – ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا فى دراسة علم الجمال . ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة وإعجاب لا مثيل لهما . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر فى علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة فى هذا الموضوع . وتنصب دراسة الجمال على الفن كميدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل فى كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة فى مذهبه الفلسفى العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ .

فالروح المطلق فى اتجاهها إلى المثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

والجمال عند هيجل هو التجلى المحسوس للفكرة ، إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار ، أما الصورة التى يظهر عليها الأثر الفنى فانها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولابد من أن يلتقى المضمون مع الصورة فى الأثر الفنى ، أو بمعنى آخر لابد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكى يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلا لأن يظهر فى صورة موضوع . فكثير من الأفكار لايمكن أن تتجلى فى قوالب فنية . وإذن فالفن فى مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون فى مادة أو صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها . وبالقدر الذى تتفاوت فيه مرونة ومطاوعة المادة تترتب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فانه لايلبث أن يسهم مع الدين والحياة فى تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه ، وكذلك فى إيضاح كل مايتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقا .

وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريق الوسيط الحسى . وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى أو فى الصور الخيالية الشعرية .

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال فى أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لايمكن أن نستشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحا

فى النبات ، ففى النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذى ينعدم وجوده فى الجمادات. وكلما ارتقينا درجة فى سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم إلى الحيوان فالإنسان ، كلما بدا الجمال أى المطلق أكثر تألقا ووضوحا .

ولعل الانسان يبدع ويخلق من عنده أشكالا وصوراً للجمال أكثرا كمالا مما يجده فى العالم المحيط به ، لأن التعبير الفنى عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليدا أو محاكاة للطبيعة - كما يرى أفلاطون - بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو فى اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقى العواطف والانفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفنى أن يكون ذا غاية نفعية، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الدينى، أو لكى يحقق ثروة أو مجدا أو شهرة أو فى سبيل الحظوة بتقدير علية القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفنى الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التى يبدعها والتى تنطوى على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل الفنى وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون الى نوعين : **الفن الموضوعى** - كالعمارة النحت والتصوير و **الفن الذاتى** - كالموسيقى والشعر . ففى العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية. ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة

ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد ، كلها رموز جميلة، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض. فالعمارة تترجم عن القوة الرابضة واللانهائية الدائمة، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجد فى النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما، على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير، يتمثل فى نفخ روح فى مادة غليظة، كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا فى مجال الحياة والحركة وفى عنفوانها الباطنى، بينما يستخدم فن التصوير مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق عن طريق السطح، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما فى الموسيقى فاننا نبلغ الفن الذاتى، من حيث أنها تترجم انفعالات النفس وألوانها ، مستخدمة الصوت فى ذلك، ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال ، لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، مطاوع للفكر ، فيبنى ويبحث ويصور ويغنى ويروى ، فهو مجمع للفنون، وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الإنسانية ، بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدنا .

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب، وفى أعمال الفن الرمزى[1] يطغى التجسيم المادى، أما

---

(١) يفسر هيجل تتابع الصور الفنية تبعا لفكرته عن التطور الزمنى ، فيقسم الفن إلى =

الفن الرومانطيقي، فانه يغلب على أعماله الطابع الروحي ، ويتميز الفن الكلاسيكي بتوازن الجانبين : الروحي والمادي في منجزاته .

ويلاحظ أنه في أعمال الفن الرمزي يقف الذهن الإنساني عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحي خلال محاولته جاهدا أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادي، ولهذا فهو يكتفي بأن يوحي بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد في شعر الأساطير أو في الشعر الوصفي حيث لا نعثر إلا على إشارات مبتسرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيرا صادقا عنه .

أما في الفن الكلاسيكي ـ الذي كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغي أن يكون ـ فاننا نجد توازنا منسجما بين المضمون والصورة حيث

= ثلاثة أنماط (الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانطيقي) ظهرت في ثلاثة عصور (العصر الشرقي القديم ـ العصر الاغريقي ـ العصر الحديث) :

١ ـ **الفن الرمزي** . ويتمثل في الفن الشرقي القديم ، ويستخدم التشبيه والرموز ويتطلب استخدام أسلوب التأويل ، ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

٢ ـ **الفن الكلاسيكي** : ويتمثل في الفن اليوناني القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن ، أي أنه يهتم بابراز الحقيقة الجمالية في الصورة الظاهرة أو في الجمال المحسوس .

٣ ـ **الفن الرومانطيقي** : ويتمثل في فن الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم المنظور الى العالم المعقول ليعبر عن الجمال المعنوي أو عن اللامتناهي المدرك من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدي كل منهما الى الفلسفة، وهي جميعا تعبر عن روح لامتناه أي من المطلق ، ولكن بينما نجد الفن والدين وليدا العاطفة والمخيلة ، نجد الفلسفة تحقق عقليا ما يرمزان اليه، إذ الفلسفة تحول الصور الفنية والأخلاقية والمعاني الدينية إلى مقولات عقلية .

تطـابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنـه ، وذلك كما هو الحال فى فن التماثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانوية .

وفى الفن الرومـانطيقى يغلب العنصر الرومانى فيبـدو قصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته ، مثل الفروسية وما تنطوى عليـه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعات لا نجدها فى الشعر الكلاسيكى ولاسيما عند هوميروس، فالفن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهـدوئها وسكينتها وخلودها ذات الطابع الكلاسيكى فحسب ـ بل فى إلهاماتها وصراعها الداخلى وآلامها وانتصاراتها الحاسمة و.فى إبراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصلب للمسيح، وفى انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين. ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هى القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته فى علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن فى نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هى فى دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، وقد أشار إلى موقفه هـذا فى كتابه «فى الاستطيقا» حيث يقول: «إن الفكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس الى الموضوعات الجزئية » إذا أردنا أن نحدد مبحثا خاصا بالتذوق الجمالى ،

ذلك لأن الفن فى حقيقة أمره تأمل عقلى ، وينحصر دور المحسوس أو الصور التى تخضع لإحساسنا، فى أنها تبرز فكرة كامنة ،هى موضوع هذا التأمل وهى أساس التقدير الجمالى .

وأخيراً فان الفضل الأكبر فى ظهور علم الجمال بصورة جديدة، إنما يعزى إلى هيجل، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذى أسماه علم الجمالى الصورى Formal Aesthetics ، ويعد هربارت الفيلسوف الذى تنسب إليه الدفعة القوية فى مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩- شوبنهور

يعرض شوبنهور - وهو من تلاميذ كانت - موقفه الجمالى فى كتابه المسمى « مذهب الفنون الجميلة » حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها فى أعلى مستوى يمكن أن يرقى اليه الإنسان. ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفى العام ،الذى يقرر أن العالم إرادة وتمثل، والفنان مثله فى هـــذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ أنه يشاركه فى عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقى،فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقى من خلال صور عقلية، نجد أن الفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية. والغاية من الفن عند (شوبنهور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفنى :

ويضع شوبنهور الموسيقى فى قمة الفنون جميعا ، وهو يرتب الفنون الجميلة بادئا من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم شعر المأساة وينتهى إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعا وأسماها ، فالعالم فى نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ،

بوصفها إرادة نقية تحقق تمثلها ووجودها فى العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات.

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية.

النظرية الماركسية اللينينية فى علم الجمال [1].

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخى، ولهذا فان أصحاب المادية الجدلية ـ أى الماركسيين اللينيين ـ يرون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية[2]، هذا الصراع الذى يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية فى كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعى فى سائر المجتمعات الإنسانية.

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة تقريبا أى إلى عصر مجتمع الرقيق فى بابل ومصر القديمة والهند والصين، وكذلك فى اليونان القديمة ولاسيما فى آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم، وكذلك فى روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتس وهوراس وغيرهما من أعمال. وفى القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكوينى وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجمال الإلهى.

---

١ ـ كارل ماركس (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ ـ ١٩٢٤).

٢ ـ ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحيـــة أولية apriori بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعى للظواهر الجمالية فى الطبيعة وفى حياة الانسان، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية فى تأسيس علم الجمال، وذلك لنزعتها التأملية الواضحة، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخى وتطبيـــق قوانين المادية الجدلية فى مجال المعرفة، كما يقول الماركسيون.

ولم تلبث أن ظهرت ـ عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم ـ فى عصر النهضة تيارات إنسانية وواقعية معارضة لنزعات القرون الوسطى الغامضة.

وفى عصر الإنارة تصدى أمثال ادموند بورك وهوجارت ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته ـ تصدى هؤلاء جميعا لأفكار فسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون جميعا ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطا وثيقا .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا والتى اصطنعها كل من كانت وشلنج وهيجل ،قد أدت بأصحابها إلى الوقوع فى تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن نخبة من المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى وتشير نشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية. وكان هذا إيذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقدية .

وقد جدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه، والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الاستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها التى أشرنا إليها، وتتلخص فى تمثل الإنسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ ـ دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .

٢ ـ دراسة طبيعة الجمال الذاتى (أى جمال الشعور).

٣ ـ مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما الملموس . ويختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين المثالى والمادى الميتافيزيقى، فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجمال فى العالم المحيط بنا .هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان،وقواه الخلاقة-التى تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع ـ تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :

الجميل والقبيح ، والنبيل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدى ، والبطولى والعادى المتواتر (Vulgar).

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالى للعالم فى جميع مجـالات الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية،أى فى نشاط الإنسان الإنتاجى والإجتماعى والسياسى والثقافى، وفى نظرته للطبيعة، وفى جميع نواحى حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى للتمثل الجمالى أى المشاعر الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالى، فان الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحيوية إزاء ظواهر الإبداع الإنسانى، ونقدر صراع الإنسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر وسعادتهم ونعجب به، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ماهو قبيح ووضيع من الظروف التى تحيط بالإنسان، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة.

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والإبداع الفنى، جزءاً هاما منها بل هى القسم الأكثر أهميتها، وهى مجال العمل الإبداعى الذى يصدر وفقا لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى: وإذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الإنسان للعالم، وهى تدرس المبادىء العامة لموقف الإنسان الجمالى إزاء الحقيقة الواقعية، وهى علم إيديولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة، فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية على وجه العموم. وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادى لـكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات. وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الإبداع الفنى، وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدان الاجتماعى، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجماهير الشعب وبحياته الواقعية، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون، ومميزات وخصائص الصورة الفنية، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية.

ودراسة هذه الموضوعات إنما تتم فى إطار المبادىء الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل.

ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينينية هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون أساسا لتربية

مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لـكى تسهم فى إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادىء الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة فى هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشيا مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجيا إلى تبنى النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولاسيما فى مجـال الدراسات الإنسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فان أى محاولة لإقامة علم تجريبى للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، إذا أغفلت مباحث فلسفة الجمـال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلا إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردى بحت ، يقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الاقتصادى أو التاريخى العام ، فان استنادنا إلى هذه الإطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنـا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد فى اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى . وسيكون قصـارى ما نصل إليه ـ إذا أغفلنا هـذه الفروق الفردية ـ رمزا رقميا يعطينا صورة مبتسرة

للكم الإعجابى الذى يعتبر ـ فى نظر التجريبين ـ مؤشرا على **القطاع الذهبى**، وليس ـ فى حقيقة الأمر ـ سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عمليا من رصدنا للكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد.

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الادعاء ، فان علم الجمال سيصبح علما طبيعيا وصفيا تقريريا ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية،وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الأفراد، مهما اختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجناسهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعا على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالته، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافا جوهريا فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقبح . ولايعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتذوقين ـ انتفاء الجانب الموضوعى تماما من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفا سيكلولوجيا بحتا ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربية الجمالية تتدخل كعامل لة أهميته لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول سمات معينة فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه، والذى يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على

التشتت الغير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة ،تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين، الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولاتلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها الى الاستقرار والقبول، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعة بصدد أحكامنا القيمية الجمالية، إنما يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما فيما يتعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي فى مباحثه ، إنما يرجع فى الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن ـ إدعاء ليس له سند واقعى أو منطق ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذى يوجه الى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية مايصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن فى تصميم وإنجاز الآثار الفنيـة ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لاغير ، وذلك كما حدث ـ فى مجال الدراسات الأخلاقية ـ بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية. ولعلنا نلاحظ أيضـا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس السلوكى فى تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفى ـ كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان، وإستخدامهم لأسلوب القياس الكمى - اتجه الباحثون فى هذا المجال إلى استخدام الطريقتين التجريبية والاستبطانية فى منهج البحث

السيكولوجي، ولاسيما فى مدارس التحليل النفسى . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا فى الإغراق فى نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الإنسانية وقد تكشف هـذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومترى عند مورينو وجرفتش وغيرهما. بل لقد اتضحت هذه الحقيقة ـ قبل ذلك ـ عند اميل دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة إستناد علم الاجتماع إلى الفلسفة فى كثير من قضاياه ولاسيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفى .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ماذهبنا إليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند إلى إطار فلسفى واضح المعالم .

* * * *

وقد اختلفت مواقف الجماليين المعاصرين فى تفسيرهم لظاهرة للجمال ، ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر فى اتجاهين كبيرين : ـ

أولا ـ اتجاه نظرى ميتافيزيقى : ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه وجبريل سياى وإتين سوريو وتولستوى ورسكن وكروتشى. وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية، يستندون إلى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية ـ فى تفسيرهم للجمال الموضوعى ، هذا الجمال الذى ينبث ـ حسب رأيهم ـ فى وحدات الجمال المحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدرا يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه .

فنرى كروتشى [1] ـ من أتباع هذه المدرسة ـ يعتبر علم الجمال لغة عامة

(١) Benedetto Croce 1866 - 1952

أو علما للتعبير والدلالة، ولكنه حينما يتكلم عن **المرحلة الجمالية** ـ وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية ـ نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل بين الفن باعتباره إدراكا حدسيا مباشرا للجزئى أو للمفرد الذى يتجسد فى الصور الحسية ـ وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ماهو عام .

أما **رسكن** (١) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الإنسان ، أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن عن غريزه التقليد، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شىء ما أو وصفه ، ولكن الأساس الموضوعى للفن هو الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة ، والذى يعد نقشا يبدعه الله فى مخلوقاته . فالفن الكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامى أخلاقيا ، ولهذا فللفن عند رسكن دوره الفعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر **تولستوى** (٢) الفن شرطا جوهريا للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فان الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الإنتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد **نيتشه**(٣) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتنق الوضعية الشكية

---

(٢) John Ruskin 1819 – 1900

(٣) Lev Nikolayevich Tolostoi 1828 - 1910

(٢) Friedrich Nietzche 1844 - 1900

التى يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التى نحتاج إليها فى حياتنا، لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحيوى .

وأخيرا نجد **جورج سنتيانا** [١] يشير إلى أن «الجميل» هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا : اتجاه تجريبى : أما الاتجاه التجريبى فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله **فخنر** [٢] الذى يعد رائدا لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء فى الكشف عن الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكى يتوصل الى تعيين **القطاع الذهبى** فى وحدات الجمال المحسوس ، وفى سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه .

وجاء أتباع من مدرسه فخنر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء باميل دوركيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا تيار علم **الجمال الفزيولوجى عند جرانت الن** [٣] ، وعلم الجمال النفسى عند **فوندت** [٤]، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند **هربرت سبنسر** [٥] .

---

(١) George Santayana 1863 - 1952

(٢) Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

(٣) Grant Allen

(٤) Wundt

(٥) Herbert Spencer

وقد حاول تين [1] . تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديده للخصائص الموضوعية الثابتة لظاهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها ، فأشار إلى أن ثمت عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهى : البيئة والزمان والجنس .

وقد اهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعددراساته التى أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند **مدرسة دوركيم** وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعا لعلم الاجتماع، وقد أسهم **شارل لالو** [2] الذى أشرنا إليه ـ بجهود كبير فى إرساء دعائم هذا العلم ،وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتتعرض لوظائفه الاجتماعية وللدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واتهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الإبداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فان التذوق الجمالى للاثار الفنية لا يمكن ـ فى نظرهم ـ أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

* * * *

---

(١) Hippolyte Taine (1828–1893)

(٢) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادىء الامر، ويبدو أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى ، وغلبت عليه أخيرا نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن ـ تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من أمثال فالنتان فلدمان ، وهنرى فوسيللون مؤلف كتاب «حياة الصور» ، وريمون دبابيه صاحب كتاب «استطيقا اللطف» ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن **اتيين سوريو**[1] أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فهو يرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة .

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و «مستقبل علم الجمال » .

---

(١) Etienne Souriau

علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية. وتتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى: فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية.

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت إلى التجويد الفنى، ويبذل منتجوها جهدا كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية.

وعلى هذا فاننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ؛ فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة، إلا أننا ـ مع هذا ـ لا نقيم حدا فاصلا بين ما هو فن خالص وما هو فن نفعى، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون، ولهذا فنحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية.

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس **علم جمال تطبيقى**، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال.

وسنحاول ـ فى أبحاث تالية ـ أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم، وميادينه ومقولاته. ونكتفى بالتعريف به فى إيجاز على هذه الصفحات

المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفنى فى الفنون التطبيقية العملية ،والذى يتخذ طابعا أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الأحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء فى الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لإنتاج فنى تطبيقى معين. وثمت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الأسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابى لأذواق مستهلكى الأقمشة ، وذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على إخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث.

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والإيضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث فى مجال الصناعات الأخرى مثل صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ،بحيث يمكن القول بإمكان قيام **علم جمال للصناعة** على نسق **علم النفس الصناعى وعلم الاجتماع الصناعى**، ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل فى مجال الفن المعمارى ــ وسنورد فى هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع ــ ويمكن أيضا تطبيقها فى فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور)

وكذلك فى فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التى يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .

* * * *

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة فى هذه الموضوعات فهى - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع فى مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الإطار المذهبي لفلسفة فى التذوق والإبداع الفنى ، تتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثانى

معنى التقدير الجمالى

تكلمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث. ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام. ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير، فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير .

لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضع آخر .

معنى التقدير الجمالى

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب هى عليه أطوارا أخرى، وكان يتجه أيضا بغرائزه وبعقله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولاسيما المأكل والمشرب؛ فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الإنسان الأول يعيش على حرفة الجمع والالتقاط إذ كانت الطبيعة تلقى إليه طواعية بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الإنتاج وتحديده زمنيا أو كيفا أو كما ، كما نعهد فى أساليب الإنتاج الزراعى

المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حمـــاية نفسه وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعـه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل، مذ كانت غايته الأولى الانتفاع العملى من هذه الظاهرات فحسب . وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد إشباع حاجاته الفردية، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لاستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ،ولكنه كان -على أية حال - صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها ، وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجيا حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساسا للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم أو ما يشبه العلم . وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدما ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية . وكذلك فان اتجاه الإنسان إلى ذاتـه ليفسر وقائع الشعور ، هـذا الاتجاه سيكون من نتـــائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير الفنى فان ذلك لم يكن راجعا إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنيا ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة

منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا «الشعور الخالص» الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير).

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة، ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتثرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل [1] . وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عدة ستكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كلله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والاستمتاع زمانيا

---

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجمال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجمال فى الطبيعة ، وبعضهم يعتبرها جمالا ثانويا (راجع ول ديورانت مباهج الفلسفة جـ ١ ص ٢٩٢ .

فاننا نترجم التتالى المنطقى بأسلوب زمانى ،وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة،ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية تترابط أو تتحدد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالى أو تقدير الظاهرة الجماليةوالشعور بأنك ماثل أمام عمل أو أثر جميل،هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذى يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ،ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أى تمييز أو فاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة .فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تستمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار، ولهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية . على أنه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أوشاهدت أثرا فنيا المرة بعدالأخرى، فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد ترابط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير، وهوما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوحد أى النفاذ داخل الأثر الفنى ومعايشته فى صميم حياته النابضة، وربما انتهى الأمر إلى نوع من التقمص الوجدانى، وهى حالة تتجسد فيها الصورة الفنية فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية القصوى للتربية الفنية . وبعد الشعور بالأثر الفنى والاستمتاع به ، نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به ، وقد تتم هذه المرحلة عن طريق الغناء، ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء، وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو بالموسيقى، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثرا أو شعراً .

وإذا انتقلنا إلى الفنان،فان الذى ينتج أثرا فنيا، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك،هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فني محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن ـ وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى ـ يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء ـ كانت بيئة طبيعية أم إنسانية أم فنيه خاصة ـ ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحيا ما أنتجه من أثر ، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه،لأن هذا الأثر الذى أبدعه يكون انعكاسا لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيرا حيا عن زمانه النفسى.

ونترك الفنان لنتجه إلى الشخص المستمتع بالأثر الفنى ، فاذا كان الفنان يرى دائما ـ وبعد لحظات المقارنة ـ أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى ـ إذا ما توجه إلى الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة ـ فاذا ما تحقق من جمال الأثر الفنى فانه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية . وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال، هى ضرب من المكافأة المعنوية على التقدير الجمالى ـ أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن ينفذ إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحى الجمال فيه. وإذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل، يصحبه عادة شعور باللذة، وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة ـ كما ذكرنا ـ على نجاحنا فى سبر أغوار الأثر الفنى والكشف عن مدى ثرائه الجمالى ، وهى بلا شك

السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فاذا أتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وإنتاجهم، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى استطاعة هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد استحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية؟ الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ، ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فاننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفا تاما ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين إحساساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف .. الخ » .

ثم لنفرض جدلا أننا قد عرفنا الجمال تعريفا كاملا من الناحية المنطقيـة فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلمس ـ بواسطته ـ مسحة الجمال العالقة بالأثر الفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن أى تعريف مهما كان تاما فانه لن يعلم أى فرد حقيقة الجمال وماهيته ، ذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس بحقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فاذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بصددها إلى الحل المجهول ، فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجيه من أى نوع تنشأ بينك وبين هـذه النتيجه الرياضيه أى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكولوجيه أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته السيكولوجية عن الرمز (صَ) المعبر عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن العامل السيكولوجى (ص) فى الحالة الأولى ، و (صَ) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبدا أن يكون للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية . أما فيما يختص بالظاهرات الجمالية ، فان الوضع يتغير تماما ، فلسنا هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور

أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا.

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية، ولاسيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحيه الجمالية بحيث تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر منه لأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطا باستحسان المجتمع أو تقبيحه لها .

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس وإلى تنوع اهتماماتهم . لنحاول إذن أن نفسر بعض الشىء (١) موقف المدرسة الاجتماعية إن هـذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمـع وليس للأفراد ، وقد انساقت المدرسة الاجتماعية فى هذا التيـار المعـارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « **أوجست كونت** » فى غضون القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبى ؛ ولكن الحقيقة ـ كما سنرى ـ أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومجافاة للروح العلمية الحقة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطـا بعيدا فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية، فأجهدوا أنفسهم فى تقنيين المقاييس المادية

---

(١) سنتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

للظاهرات الجمالية لكي يتيسر إخضاع هذه الظاهرات لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ،وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم ،وأيضا مثل الزاوية التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها ... الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون في المقام الأول تآلف الألوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة .ومما تجدر الإشارة إليه أن فريقا من هؤلاء أو ممن تأثر بهم ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن ،أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجسام الانسانية والحيوانية، فتراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية للطول والعرض والخصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى، أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط ، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكى تصبح مقاييس نهائية للجمال الحى :

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الإنسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى يجهدون أنفسهم فى وضعها وتطبيقها - مهما بلغت درجة عالية من الدقة - فانها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا، وهى بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ،ذلك اللون النفسى الذى يحس به الفنان ويستمد منه وحيه، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ماتثيره

الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به، فتتدخل كعامل فى تكوين الحكم الجمالى، ولو أنه لا يعتبر عاملا جماليا نقيا . غير أن قسطا كبيرا من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلا خالدا ، فانه يقال إن المشاهد للجوكندا وهو فى حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنهـــا سعيدة هانئة ، وإذا رجع يوما آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزينا متألما فانه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديرا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب من الحدس الخالق للفنان، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ،وانثيال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى ـ بصدد الموسيقى وتذوقها ـ كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات . فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا تلبث أن تستهوينا ـ عند البداية ـ ذكرياتنا الخاصة ، وسرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ، لما يثيره من لواعج النفس وشجونها ، ولما ينطوى عليه من جمل موسيقية تنسجم مع لوننا النفسى . ومع هذا فان التقدير الجمالى الحق ، هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى ويتماس مع موضوعه،سواء كان قصيدا سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا إذ هى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) ... وإذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن

ثمة رابطة وثيقة بين الفنان والأثر الذى أنتجـه بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية وكـذلك مدرسة علم النفس التجريبي لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد. وإذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد يتجحون فى وضع مقاييس عامة لبعض الظاهرات الفنية ـ وهذا ما يسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن ـ فانه سرعان ما نلوح ثورة أو ثورات فى الأفق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به إلى أن تجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفا أكاديميا جديدا فى الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا .. ويلاحظ ـ كما يقول برجسون ـ أن هؤلاء الذين يخضعون الظاهرات الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا فى إدراك الذبذبات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون خاص وصبغة مميزة ، وطابع فريد ، إذا كان عملا فنيا خالصا وحيا. وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسى الفردى .

الحق والجمال

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن ننعته بالجمال ، فان الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق، إذ الصدق في ميدان التعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى

ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو فى تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة. فليس الجمال هو الحق المنطقى أو الفلسفى أو العلمى، ولكنه الحقيقة منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور .

الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيرا أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذى تعارف عليه الناس ـ كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفنى بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد فى مجال التذوق الفنى يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة فى الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالى . فقد يكون الاختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا فى الحكم على جمال الأشياء، حينما تتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشىء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا ، وإنما يتصادف أن يكون الشىء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعته بالجمال .

---

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة فى فصل قادم من الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشيء وصفة الإمتاع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية ، فكثيرا ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلىء أنوثة وجاذبية جنسية ، فيقع التقدير الجمالي تحت وطأة الشعور الجنسي،ولو أن فرويد ـ كما سنرى ـ سيقول بهذا التفسير .

وأخيرا فاننا قد نحكم على الشيء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ،إذ أن الألفه قد تنقص من تقديرنا لجمال الاشياء. والأمر الذى لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال فى الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيرا ما نعجز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا لجمال الشيء ، ويكون ذلك داعيا إلى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشيء كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالى فى الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يبث فينا هذا التوجد، فالتقيم الجمالى إذن إن هو إلا تعبير عن علاقه تعاطف بيننا وبين الأشياء التى تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال. فالجهد الجمالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة. وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس[1] أى عن دلالة الصورة

---

(١) فلسفة الجمال ــ تأليف جاريت ــ الفصل السادس (الجمال والتعبير)

على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا ، يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للاحساس بالجمال ، وأيضا من ناحية التحامه وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء وألوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أى من أفكاره وآرائه وتقاليد عصره ونظمه السياسية والاجتماعية ، وكذلك مايمنحه للأثر الفنى من تكنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التى تسبق الحكم الجمالى عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك فى أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريدا لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهى ليست نوعا من الاستدلال المنطقى القائم على التأمل العقلى الخالص ، بل هى ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية تلتقى فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فنتساءل أولا عما يعنيه الرجل العادى حينما يصف شيئا ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخصى ، فسوف لا نرى فيه تمييزا بين ماهو جميل وماهو نافع ، وكذلك بين ماهو جميل وماهو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعانى يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن نجد معنى الجمال لديه مبرءا منها . بل إن الكثير من هذه المعانى يتداخل بالفعل فى الأحكام الجمالية للمثقفين أو لذوى الأذواق المرهفة ، فقد يكون الشىء لديهم جميلا ونافعا معا ، أو قد يكون جميلا ولطيفا أو لذيذاً أو مريحا للأعصاب فى نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتناله بالجمال . فقد نقول مثلا عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه فى نفس الوقت لون مريح للأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فان البطولة نافعة فهى تدفع بالإنسان إلى المجد ، وقد تحمى ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهى أيضا خير لأنها تتجه فى الغالب إلى نصرة الخير على الشر ، إذ البطولة مقرونة فى الغالب بالشرف والنبل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن نميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال فى هذه الأشياء وما ينضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية ، غير أننا نجد - كما ذكرنا - أن الرجل العادى تتداخل لديه هذه المعانى المتضاربة فى إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل فى نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالى - أى المثقف تثقيفا جماليا - القبيح كل القبيح فى شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص فى أى شيء أو أثر فنى يكون موضوعا جماليا ، هذه الخاصية هى كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية فى الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فان الفرد الذى يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى فى حكمه على الزهور مثلا ، إنما يعد - من حيث سلامة التذوق - فى درجة أسمى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم

يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعانى المختلفة المصاحبة له، وقد لا يكون ذلك عن عمد، أى بقصد تغليب المنفعة أو غيرها من الصفات على الإحساس بالجمال تغليبا يبدو فيه تدخل الإرادة المتعمد الملحوظ، بل إنه قد يكون مجرد إغفال - غير إرادى - لنواحى الجمال فى الأشياء، نظرا لخمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن معانى القيم الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا نشير بهذا إلى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية . وإذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلا فى أثر فنى محرم دينيا أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد أمرأة عارية مبرزا فيه ملامح الأنوثة الصارخة - كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى - رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مثير لأحط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والانهيار الأخلاقى . ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال، ومع ذلك فاننا يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من إنجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقية والاجتماعية والدينية ، ولما كان من المتعذر الكشف بوضوح عن مثل هذه الاتجاهات، لهذا فاننا نشهد صراعا دائما بين الفن والدين والأخلاق. وقد آثر معظم

الفنانين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة ، أن يعيشوا فى كنف الكنيسة مسترضين لها ، ولذلك فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجملنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التى تتداخل مع معنى الجمال فى الموضوع الجمالى ، نعود فنتناولها بالتفصيل ؛ فنبحث فى صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

ا ـ ومن الناحية الأولى نجد أن الشىء قد يكون جميلا فى نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للأعصاب، أى لا يبعث على الارتياح، وذلك كموسيقى الجاز وهى نوع من الموسيقى تستخدم فى أدائها آلات ذات رنين عال، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهى تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة، وكأنها طبول تدق فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترامى الأطراف وسط قبيلة فى غابة استوائية، ويقال بالفعل إن موطنها الأصلى هو جنوب أفريقيا. وإذن فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الافريقى . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا فى الولايات المتحدة ، بينما نرى الجزء الجنوبى من العالم الجديد، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع اسبانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطغى على الحواس، ويكاد المرء يتبعها حتى يحس بارهاق شديد من عنف الإيقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره العصبى على

الراقصين على هذا النغم . وإذن فهى نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والإجهاد المريع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فانها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكدودين الذين يستمعون إليها ، ويصل أحدهم إلى مستوى عنفها وسرعتها نفسيا ، فى هذه اللحظة يبدأ المستمع أو الراقص فى تفريغ شحنته من التوتر النفسى ، والإجهاد العصبى ، ولهذا فان الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى .

فاننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالمجهود العضلى ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فان الاستماع الموسيقى ، إما أن يكون سطحيا أو عميقا ، أما الاستماع السطحى فهو إما أن يولد الطرب أو يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل التعليم الموسيقى .

أما المستمع السطحى من النوع الثانى ، فان الموسيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعور وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أو فى أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو كانت أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلجات نفسه وموضوعات أحلامه .

أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعا حقيقيا للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيتجه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة يقظة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزا لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماما كما يكتب الأديب رواية مثلا . ولنضرب لذلك مثلا : فنى « بحيرة البجع » لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مصاغة فى قالب أسطورى : أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضى الأمير ردحا طويلا من الوقت يبحث فى البحيرة عن حبيبته بين البجع ...... والمؤلف الموسيقى يبرع فى تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، ثم أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وكذلك أصوات حركات الأمير وغوصه وبحثه المجهد عن حبيبته « البجعة » كل هذا نستطيع أن نلاحظه فى هذه

السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نفسره ونحيط به أثناء سماعنا للحن. وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفونى .

وثمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، عرض فيها باللحن الموسيقى قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزا لا يستطيع الدفاع عن نفسه. وكيف يبدأ القدر فيكون رحيما متعاطفا تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائى رقراق دافىء يتمشى ولو ظاهريا مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ فى الثورة ، فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقى وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلاميد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذى يسكن فى سفح البركان فتبطش به وتقضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ فى التستر وفى ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردى » فى تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس إلى التأمل والاستغراق فى موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفا يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح — كموسيقى

الجاز - جميلا عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حدا فاصلا بين « المريح » و « الجميل » فاننا نكون قد قطعنا شوطا بعيدا فى تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لايزالون يصفون الجمال بأنه خاصة فى الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

ب - علاقة الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية، فاننا نجد موقفين متمايزين بهذا الصدد :-

١- الموقف الاول . ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالى ، وأننا نحكم على الشىء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب **الموقف الثانى** فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشىء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلا ، فانه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التى نصف جلدها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية فى ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فاننا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لاتتعلق بأية صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها فى ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها - لا لنتائجها ، كما هو الحال

بالنسبة للقيم الأخلاقية أو الدينية أو الاقتصادية .. الخ .

ونحن فى الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة انفصال بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الأخلاقية فلا صلة أصلا بين الأخلاق والفن ، [1] إذ ليس الفن فى حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقه من طبيعة الفن ؛ وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال فى الفنون التى تستغل فى وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التى تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعا ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approuved by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its owu sake

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته .

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال، ولو انها قد

---

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل فى فصل قادم .

تتداخل فيما بينها، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص. وقد نجد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الاتجاه الجمالي والاتجاه الأخلاقي والاتجاه إلى الحق ، وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث ، وإما بأن ينفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فاننا نجد فيها عنصرين رئيسيين[1] :

اولهما : صورة شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ، ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيهما :وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهى كالحامل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقائها ، فاننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ،وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة . إنما هى صنوف من (تداعى المعانى) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية،ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد إلى العزلة والشعور بالرقة المتزايدة

---

١ — راجع جويو — مسائل فلسفة للفن المعاصر — الفصول الأربعة الأول.

والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه المشاعر المختلفة تتملكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والانفعالات الشخصية ، لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مركبة ، وبذلك تكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت المشاعر إلى أشباه من الصور ، فانها تصبح كما قلنا موضوعا للتأمل ، وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصد من هذا القول أن هناك مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية . وهذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والانفعالات ، ولهذا فان الشعر مثلا لا يمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوصة أو مجموعة من المشاعر والانفعالات فحسب ، ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعا من الاثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر نتيجة لتآلف عنصرين ، صور + انفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها هو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو حتى إلى عدمها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى بالانفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لكى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر ، مدركا له فى حيويته وفى جدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثمت فرقا واضحا بين كل من الحدس الجمالى

والحدس الفلسفي ، فالحدس الفلسفي قد يكون صوابا أو خطأ وقد ينصب على الوجـود أو العـدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقـدر تربيتنـا الفنية وبقدر استبعـادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي . وليس معنى هذا أن العمل الفني أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العـاملين اللذين أشرنا اليها ، أعني الصور الفنية والانفعالات ، بـل إن القصيدة أو العمـل الفني قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ، ولكن هذه النواحي الأخرى لاتهم الباحث الفني إلا بقدر ما تثيره في نفسه من انفعالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذي يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)

هذا البيت الذي يمدح به بشار الخليفة العباسي إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئا في التاريخ ، أي يعرفنا بواقعة تاريخية هي انتصار الخليفة على أعدائه ، وكل هـذا لا يدخل تحت الحكم الجمالي ولا يهم الباحث الجمالي إلا بقدر مايثيره هـذا التاريخ وهـذه الشخصية في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديراً للبطوله والشجاعةالتي وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هـذا البيت بالإضافـة إلى مايثيره مـن من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت أنظـارنا فكأنه يتصور أن سيوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكها بعضها بالبعض

الآخر فى معترك الغبار التى تثيره حوافر الخيل ، يتخيل أو يتصور هـذا الواقع ، فيرى كأنه ليل تتهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارىء ببطولة جيش الخليفة التى تتساقط أمامه الجنود وكبار قواد العدو الذين هم كالكواكب اللامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثرشدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هى التى تكون الموضوع الأساسى للحدس الجمالى مع حاملها الشعورى ، وليست المادة التاريخية التى ترددها القصيدة ذات أثر كبير فى هذا التقويم الجمالى .

ومن ثم فان الشعر العلمى كألفية ابن مالك ، تلك التى نظمت فى حوالى ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربى كله ، أمثال هذا الشعر لايمكن أن يعد من الآثار الفنية التى يصح أن تكون موضوعا للدراسة الجمالية ...

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هى محك التقويم الجمالى للأثر الفنى ، فـان ذلك لا يعنى أن الصور هى الموضوع الخارجى أو أنها وحدها بالإضافة إلى الانفعالات ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى التى تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة فى الموضوع الجمالى. ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه الفنية.

وحدة الموضوع الجمالية وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام، وكذلك فهو حاصل على وحدة

باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هى بنيته المكانية، أما وحدته الباطنية فهى بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لابد فى تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها ثلاثة هى : المادة والصورة موضوع الحدس الجمالى والتعبير .

المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن،ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ،فهو يطوعها ويجاوصفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى . وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية فى المادة الخام قبل أن تدخل فى غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « **باللاموضوعيه** » فى الفن .

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم البعض مما يلاحظونه فى بعض أعمال (**الفن التزيينى**) ، بل إن «التنظيم الجمالى للمادة قد يعصف بالنظام وبالقواعد الهندسية لكى يكشف عن خياة المادة وكيفياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع فى يد الفنان لعمليات منهجية ،منها: التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخلع عليها طابعا زمانيا تشيع فيه

الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى فى ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الأداء أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع) :

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته ، فالأسلوب الفنى والطراز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها فى الإنتاج الفنى ، فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكترث للصورة أو للموضوع كما هو الحال فى الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفنى نفسه الذى هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضى فى الإنتاج الفنى ، إلا أن

علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التى يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفنى ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته. فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار رمبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار بيكاسو مدينة جورنيكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأه موضوعا لأكثر تماثيله . أو يتجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال فى قصائده ، وأن يميل بتهوفن فى الغالب إلى صياغة الألحان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

ولا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير فى نفسه انفعالات خاصة، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فانه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنسانى عنها، أو هو ذلك البعد الذى لا يتبدى إلا للحساسية الوجدانية ، والذى يغفله الجغرافى والطبيعى والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل دائرة اختصاصه، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذى يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه ، وهو السمة الإنسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعادل وجدانيا

مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأثير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكى أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة « التعبير ».

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالي

لايمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية [1] أى عنصر التذوق ، فحكمنا على الشيء بالجمال يعنى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات ـ خلال لحظات التذوق ـ تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ثرائه الفنى ومدى مايتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

ولعلنا نتساءل ـ ونحن بصدد مشكلة التذوق ـ عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أنه بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

---

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق الى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

أما من ناحية المتذوق فانه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فانه يضع نفسه موضع الفنان الذى أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفنى ويتعاطف معه. وحقيقة الأمر أن المرء لايتذوق العمــل الفنى إلا إذا كان « متأملا » « ومشاركا » فى نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفنى ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذى يكمن وراء ظاهر التعبير الفنى .

فما هى إذن حقيقة التذوق الفنى ، وماهى مواقفه إزاء الموضوع الجمالى ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أوخطوات متتالية أومتداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل **باير** [١] هذه المواقف فيمايلى :

١ ـ وأولها **التوقف** ، أى توقف مجرى الفكر العادى لمثول شىء غير مألوف أمام الذات .

٢ ـ **العزلة** ، ونعنى بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا فى داخله وننفصل عن العالم .

٣ ـ **احساسنا** بأننا ماثلون أمام ظواهر لاحقائق ماومن ثم فان اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفنى وأسلوب أدائه .

---

(١) راجع : زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ـــ ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كــذلك R. Bayer : Essais sur la Methode en Esthetique, 1953, p. 121.

وقد أجملنا فى الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولــكن الفضل يعزى الى باير فى تحديدها بهذه الدقة العلمية المحمودة .

٤ ـ **الموقف الحدسي** ، وهو أن الموضوع الماثل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان المماس، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

٥ ـ **الطابع العاطفي او الوجداني** : أن الموضوع الفنى الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ ـ **التداعي** : وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر ، وإذا ما بالغنا فى هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفنى وانطلقنا فى أحلام اليقظة متتبعين ذكرياتنا فاننا ننحرف عن موقف التذوق الفنى الخالص وهذا مايحدث غالبا لأكثر المستمعين للأعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف.

٧ ـ **التقمص الوجدانى أو التوحد** : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفنى فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذى يجعل أنفسنا تشعر بآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا مايشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها :

ونلخص هذه المواقف بأن نقول إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحى عن إمتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث الموضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق

فى هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع فهى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائنا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه « الشهادة » إنها لن تكون « حيادية » مادمنا نتعاطف مع الموضوع _ ومن ثم فسيكون الحكم شخصيا وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ! إن كانط يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيح له أن يكون موضوعيا ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن ثمت إحساسا مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه _ على نحو ما _ على التجربة ، مما يجعلنا نتزلق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فاننا نفضل الكلام فى هذا الموضع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم فى أحكامهم الجمالية .

---

(١) قد عالجنا مشكلة « الموضوعية » فى الأحكام الجمالية ، فى موضع سابق .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورية لإصدار حكم جمالى مطـابق ، ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر، أى منذ مرحله الطفولة حتى تتفتح ملـكة الإحساس بالجمال (٢). لدى الطفل :

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهـم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكلوجيا سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة، إلا أنه قد تأكد لدى علمـــاء التربية، أن قسطا كبيرا من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع.

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركا بين الجميع ، فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجا واحدا مشتركا فى التربية الجمالية.

الواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالى بعينه بحيث ينتفى التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام، ومن ثم فان التربية الجمالية لن تؤدى بنا أبدا إلى أحكام موحدة تماما بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هى ،

---

(٢) ان السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد تتداخل الحواس الاخرى بينهما ولكن بدرجة أقل .

ويظهر أثر هذه الفروق فى مدى إحساس الأفراد بالجمال أى فى اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الاحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ ـ الاسقاط أو الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح :

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاما عنها إلى موضوعات جديدة بالمرة ، ومطالبة الطفل باصدار أحكام عليها ـ قياسا على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية . الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الملقنة حافزا ومرشدا يدفعه إلى تلمس الجمال تلقائيا فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص وهو « **الاسقاط التدريجى لكل ماهو قبيح** » أى البدء باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود إلى ماهو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ماهو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشىء الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير إحساسنا بالجمال صعودا أو هبوطا . ويظل المتذوق مستمرا فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين الهبوط والصعود أى بين النقص والازدياد .

وحين ذلك يحس بذبذبات الجمـال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال .

غير أن هذا المعنى لا يكون محددا أو معينا كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ،وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعين التى تميزه هى التى تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كان حصيلة تجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما نركز اهتمامنا على موضوع يراد أن نصدر عليه حكما جماليا . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساسا للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبيته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسي فى التربية الجمالية ـ وهو الذى تشير به طريقة الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح ـ لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربيه لأنه أسلوب جدلى معقد وشاق وغير عملى .

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدة من أحد، بل

أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا: كيف نستطيع إسقاط ماهو قبيح ـ بدون إرشاد من أحد ـ إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ماهى سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ماهو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولا ثم تستبعد باستمرار مايباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال .

ومما لاشك فيه أنه لايمكن تحقيق نجاح كبير فى مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلا عن أنها توقعنا فيما يشبه «الدور» المنطقى حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس .

٢ - طريقة تكرار المثول امام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التى اصطلح الناس ـ والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة ـ على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية ، وكذلك أيضا فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى .

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التى خلفها القدماء كالآشوريين والفراعنة واليونان والرومان . وكذلك الآثار الفنية فى عصر النهضة كتلك التى أنتجها روفائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التى تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لابد أن تحدث أثرها فى إحساس الفرد العادى وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر والنثر ، فان القارىء يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال فى الإلياذة والأوذيسا وفى

أشعار فرجيل والمتنبي والبحترى وأبي تمام إذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم. ومع هـذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة مر هذا النوع تتعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية. ذلك أن مشاهدة هذه الأعمـال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق، هذا كله يتدرج بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد، فيصل إلى مستوى التـذوق السوى للجمال والحكم عليه.

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق،لها أثرها الكبيرفي تربية الذوق الجمالي لدى الفرد. ولهذا كان من الضرورى أن نهيىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في مكوناتها فيكتشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن. فمثلا يجب أن يحاط الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشـاهدة لوحـات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم في المتاحف، وأن يخرج للنزهة في الأماكن التي تكتسي فيهـا الطبيعية بالروعة والجمـال، بل أن يراعى في اختيـار ملابسه ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل. إن هذه الأمور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهى التي تساعد على تنمية إحساسه بالجمال، فيصبح قادرا فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على إدراك متكامل لمعنى الجمال.

* * *

لقد أشرنا إلى طريقتين من الطرق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى

تكوين أحكام جمالية ناضجة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكى يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ ـ الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثـــار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء مالديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يلجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجى للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة (التكنولوجية) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتما إلى تكوين حكم ذاتى للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى منه العفوية والعشوائية الغير المبنية على الدراسة والمقارنة .

وكأن الباحث الجمالى يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتوجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ماينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالي أمر ضرورى بالنسبة للباحثين في

علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، وإلا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية وغيرها ، وهى أبعد ماتكون عن النتائج التى تتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لايمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصي الفريد لأى حكم جمالي .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ ـ الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هـذا العلم وموضوعه . وقد يقال فى الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته، وعندما يبدأ الباحث فى الكشف عن المستوى الذى نفسر أو نقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدال بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التى سجلها تاريخ هذا العلم والتى سنشير إلى طرف منها فى هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعيـة أم مثاليـة ، كلاسيكية أم رومانطيقية، بدائية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال فى علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فاننا سنحاول ماوسعنا الجهد أن نستبقى من آراء المدارس مايتضمن موقفا إيجابيا وسنهمل ماعدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية فى مجال التطور الفنى لايمثل فى الحقيقة سوى تتابع عصرين من عصور الفن .

٢ ـ الجمال الطبيعى والجمال الفنى

لنبحث أولا عن حقيقة « الجمال » الذى يدرسه هذا العلم ، فهل هو « الجمال » فى الطبيعة أم الجمال فى الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشىء الطبيعى قد يبدو قبيحا مثل صحراء جرداء أو هضبة صخرية قاحلة ، فتتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أى حال فان فريقا من الجماليين يعتبرون الطبيعة مجلى للابداع الإلهى ولهذا فهى تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفنى فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع الفنان وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعى مع الجمال الفنى ولكنهما لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالى الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لابد أن يمر خلال الموقف الإنسانى منها . ويفرق كانت بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، فيرى أن الأول شىء جميل ، أما الثانى فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الأولية التى يستخدمها الفنان فى عمله الفنى ، ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعة ، فالجمال إذن هو ما يستثير إعجابنا ويشعرنا باللذة فى أى عمل فنى

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعى موضوعا له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضا من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة فى الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقى المباشر لعلم الجمال هى القيم الإيجابية أو السلبية أى نواحى الجمال والقبح فى العمل الفنى وليس فى الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحويل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية ، أو هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء الخ

فالفنون التطبيقية حرف أو مهن لا تدخل فى دائرة علم الجمال إلا اذا تميز أسلوب أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهى تتطلب نشاطا حرا وخلقا وإبداعا وخيالا خصبا ولا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فان العمل الفنى الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية فى مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسى لعلم الجمال هو دراسة الجمال فى أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفى حول قواعد الحق ، والاخلاق تأمل فلسفى حول السلوك الفردى والاجتماعى ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفيا حول الجمال فى الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » فى الفن هو مدار البحث فى علم الجمال ، يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

١ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشىء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبث فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فللجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها، بل هى تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة ـ فان الناس جميعا يتفقون فى تذوق الشىء الجميل والاستمتاع به فى كل زمان ومكان . وقد كان **افلاطون** على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هى أسس الموجودات وهى أصول الأحكام وهى الحقائق المثالية أى هى التى تقوم على أساسها الموضوعية فى عالم الحس ، إن كان ثمة مايسمح بقيام الموضوعية فى هذا العالم فى مذهب كمذهب أفلاطون . وإذن فهذه المدرسة ـ ومن شخصياتها الحدثة « **ريتشارد برايس** » ـ هذه المدرسة توحد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أى أنه يمكن أن نقول عن الشىء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشىء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا فى ذاته أى أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالا أيضا والجمال كمالا أى تحقق الإنسجام التام فى الشىء الموجود، فان الحق يكون خيرا لأن كلا الإثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الإنسجام

فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالى يصبح الجمال حقا وخيرا .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب فى قيام هذه النظرة اليونانية الأصيلة للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال فى نظرتنا إلى الحق وفى تقويمنا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة، لذلك فان أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة، إذ الأصل أفضل من صورته. فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وكذلك فان هذه الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك فى طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان . ولمان كان هذا حال الفن وحقيقة أصله، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة الممسوخة التى يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما يصورونه من رذيلة ويعرضونه على أنه خير. وهنا نجد أفلاطون يتصور أن شعراء وفنانى عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادىء الأخلاق . ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته

من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يمجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذى يحببها إلى الناس فيندفعون فى طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ماسبق أن ذكرناه فى مقدمتنا التى ذكرنا فيها أن الحكم الجمالى ليس كالحكم المنطقى وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفنى الذى ينتجه ، ومايتنتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتى دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية ، وهذا المتذوق يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لايقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذى لايتدخل بشخصه فى تقويمه ، وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضيه أو كأنى به يصور بعقله منظرا فوتوغرافيا. وإذا كان الأمر كذلك فان الأحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس، ولكن يكون ثمة اختلاف أبدا بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فنى واحد رغم تباين العادات والتقاليد وإختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة. وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون الحكم الجمالى كالحكم المنطقى تماما ، وهذا أبعد مايكون عن ميدان الجمال وإدراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية ولكنه ينبع

من نفس الفنان وبتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعى فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب ـ أما الموقف الذاتى :

فقد نشأ للرد على هذا التطرف الشديد فى تصوير الجمال وتقويمه . فاذا كان الموقف الموضوعى قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة فى الشىء الجميل ، فان أصحاب الموقف الذاتى قد اعتبروا الجمال معنى عقليا فحسب وليس صفة فى الشىء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلى هذا الاتجاه الذاتى فى فهم الجمال « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولا وأخيرا فيمن يدركونه ، فجمال الاثر الفنى يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فان قيمة الأثر الفنى تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال فى حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذى يحدثه فى نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافى والحضارى ، وهو ليس عاما مطلقا لايتقيد بزمان أو مكان .

حـ ـ الموقف الموضوعى ـ الذاتى

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشىء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقا أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرها وعواطفها فى عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشىء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة ، فيكون الحكم الجمالى ذاتيا وموضوعيا فى نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا

ماثلا أمام إدراكنا لانستطيع تجاهله. ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه، فاذا كان رسما فان الأضواء تتلاءم فيه مع الزوايا ومع مكوناته، وكذلك تتأثر الألوان بهـذه الأضواء وتناسقهـا. وفى القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة، أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجع هو الحكم الجمالى. فكأن الحكم الجمالى - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها **كونكورتيا مشخصا** نوع من رجع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هى النفس. فيكون اهتزازها هو شعورها بالجمال.

٣ - اخلاقيه الجمال

مضمون هذه المشكلة هى التساؤل عما إذا كان يجب أن يرتبط الجمـال بقواعد الأخلاق، أو أن كلا منهما منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفـة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين. فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشىء الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ونجد أن « **هربارت** » فى العصر الحديث، وهو مؤسس علم الجمـال، يوحد بين الخيرية والجمال، ويجعل علم الأخلاق فرعا من فروع علم الجمـال. فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب فى نظره، بل هو وحده الـكفيل بالتعبير عن القيم الأخلاقية وهو المحك الأول والأخير فى تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم **شافستبرى** الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم فى الإنسجام بين

وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الأفراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الإجتماعية ، مع استبعاد سائر الميول الشاذةغير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة . وبمعنى آخر فان «شافتسبرى» يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الانسجام . ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الإنسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للأخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التى لا تقـــوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار ، بـل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمـالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادما للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد الاخلاقى إذ أن هذا الأسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضـع الفن لمقاييس الأخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير عما ينفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلا . ولكن هذا الموقف أيضا الذى يربط بين الأخلاق والجمـال ، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمـال أو الفن للأخـلاق ، ويرى أنهما ينبعان من معين واحـد فانه على الرغم من هـذا لا يسمح للفنان بالإنطلاق بلا حدود فى تصوراته الفنية التى قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا الرأى موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التى تنافى الأخلاق ، وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

وإذن فسيفضى بنا هـذا الموقف إلى مذهب آخر ينادى أصحابه

بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين . وقد عرف هـذا المذهب أولا باسم « **مذهب الطبيعيين** » وقد جاء كرد فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب « **بلزاك** » وتبعه « **اميل زولا** » وكان من المشايعين له الشاعر الفرنسى الداعر « **بودلير** » ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضا « تولستوى » كما سبق أن ذكرنا .

وكان **اميل زولا** من أتباع هذا الرأى أيضا ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير ، محاولا أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم فى العلوم الطبيعية؛ ذلك النهـج الذى دعا إليه « **كلودبرنارد** » فى عصر « إميل زولا » ، وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أى أن يتقابل الجمال مع الحق ، وأن يبتعد الإثنان عما يسمى بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد الأخلاق ، فلا يفهم من هذا أن الأخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو أن ثمت التزاما أخلاقيا فى مجال العمل الفنى . وانسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاتها الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة « نانا » تلك المومس التى تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقته الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة ، كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر إميل زولا كما قلنا - هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وإرشاد . ولهذا أيضا نجد إميل زولا ومن قبله « فيكتور هوجو » يدافعان عن الشاعر « بودلير »

ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسى لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياء من التحدث عنها . وكان قضاه بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن. ويبدو إذن أن الطبيعة الأصيلة للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التى لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها، ولهذا فان مذهب الفن للفن هو المذهب الذى يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوى مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصيلة، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمه وقواعد السلوك الخلقى، ولهذا فاننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة، كلما كان الفن مكبلا بالقيود، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكلوجيا عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجا جماليا يدرس التذوق الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لابد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجيين، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم: التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيقيون والنقديون وأخيرا أصحاب الموقف التكاملى.

اولا ـ الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون .

١ ـ النظرة الصوفية

يرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال . ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب extase ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لامعقولة فوق نطاق الحس، وهذه الحقيقة المتعالية لايدركها ـ كما يقول أفلوطين ـ غير « الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجيين فى هذا الاتجاه مثل **رسكن Ruskin** الذى يذهب إلى أن الفن ـ وهو ميدان الظاهرات الجمالية ـ نوع من العبادة أى أن الجمال لايدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور إيمانى مقدس .

أما **برجسون** فقد استبدل الجذب بالحدس Intuition ، وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ؛ وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أى إدراك الديمومة الخلاقة إدراكا مباشرا ؛ فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بدبيبه فى نفوسنا ؛ ومن ثم فان أى محاولة لاستخدام العقل المنهجى فى تحليل الجمال يكون من نتيجتها تفتيت الجمال وموانه .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ؛ فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ؛ ومن الإلهام لا من التأمل العقلى .

ب - النظرة التأثرية للجمال

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » فى علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال ، لايمكن أن يكون موضوعا للدراسة أى أن يكون علما ، فنحن لايمكن أن نتجاهل عنصر الانفعال والقبول النفسى إزاء الجمال كما يقول **اناتول فرانس** ، ومن ثم ـ حسب رأيه ـ فانه يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية فى مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فانها تكون موضوع حدس غير عقلى، ولهذا فانها ستبدو قلقة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل،ولكننا نعجز عن فهمه عقليا .

فكل ماتدعو إليه هذه المدرسة إذن هو أن نمضى قدما فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونغتبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضا من الفن الجميل ومع ذلك فنحن ـ لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجيا لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطىء حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانيا ـ الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فمنهم :

ا ـ **التجريبيون** : أصحاب علم الجمال التجريبى [١] .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال، وقد حاول «**فخنر**» ـ أحد دعاتها ـ أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجا يقيس به لذة الشعور بالجمال، وهى لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « **علم الجمال الاسفل** » أو « **علم الجمال التجريبى** » الذى يعارض « **علم الجمال الاعلى** » أو «**علم الجمال الميتافيزيقى**» الأولى القياسى ، كما كان عند القدماء . وينتهى فخنر بالكشف عن عما يسميه « **بالقطاع الذهبى** » الذى يمثل فى نظره حصيلة **الكم الاعجابى** لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح ـ إذا أردنا الوصول إلى قوانين عامة فى هذا العلم ـ بضرورة تبسيط التجربة حتى لايتدخل فيها الاضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد

---

(١) راجع :

Ch. Lalo, L'esthétique expérimentale contemporaine p. 82 - 115.

تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

ويتساءل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة مامستطيلة الشكل مثلا أكثر ملاءمة لنا واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

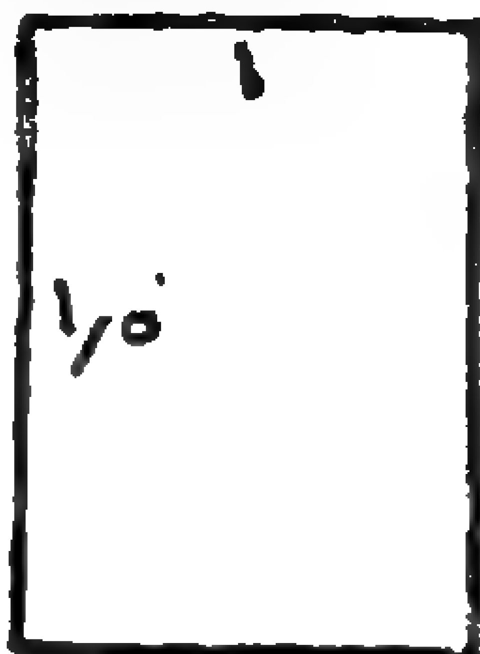
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فاننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيله التى تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل الذى حاز إعجاب الغالبية « **بالقطاع الذهبى** » « Section d'or » وهو الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال فى الأثر الفنى.

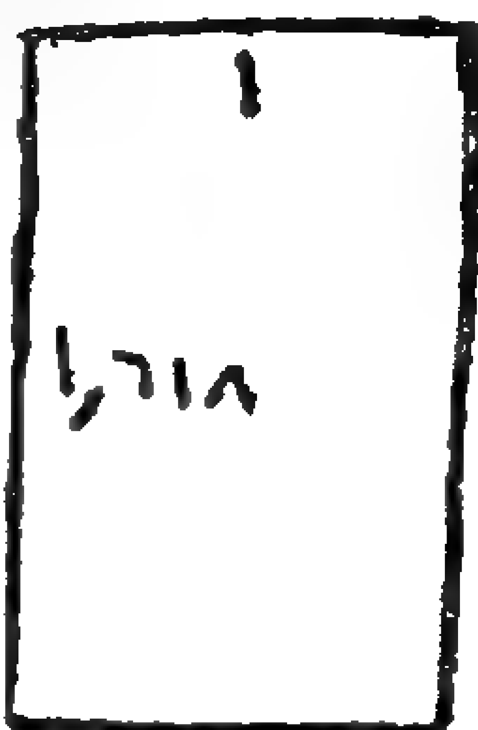
وفيما يلى توضيح هذه التجربة بالرسم البيانى :

رسم بيانى يوضح المنحنى البيانى للكم الاعجابى الخاص بأكثر المستطيلات استحسانا لدى المشاهدين

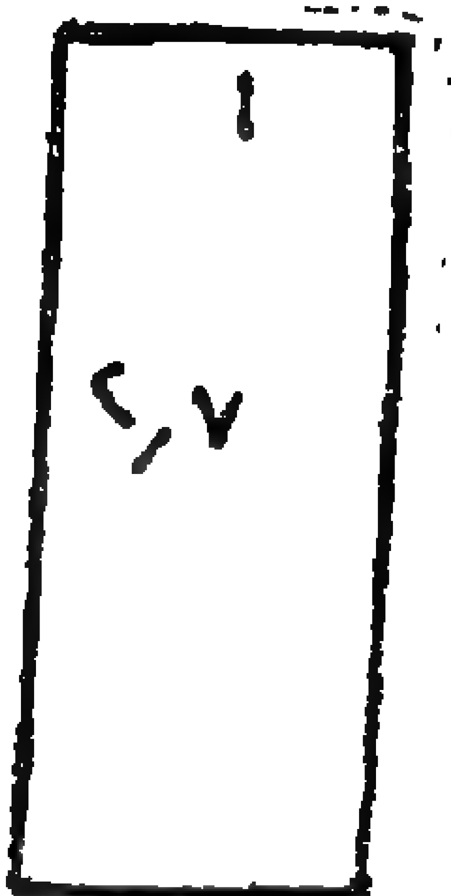




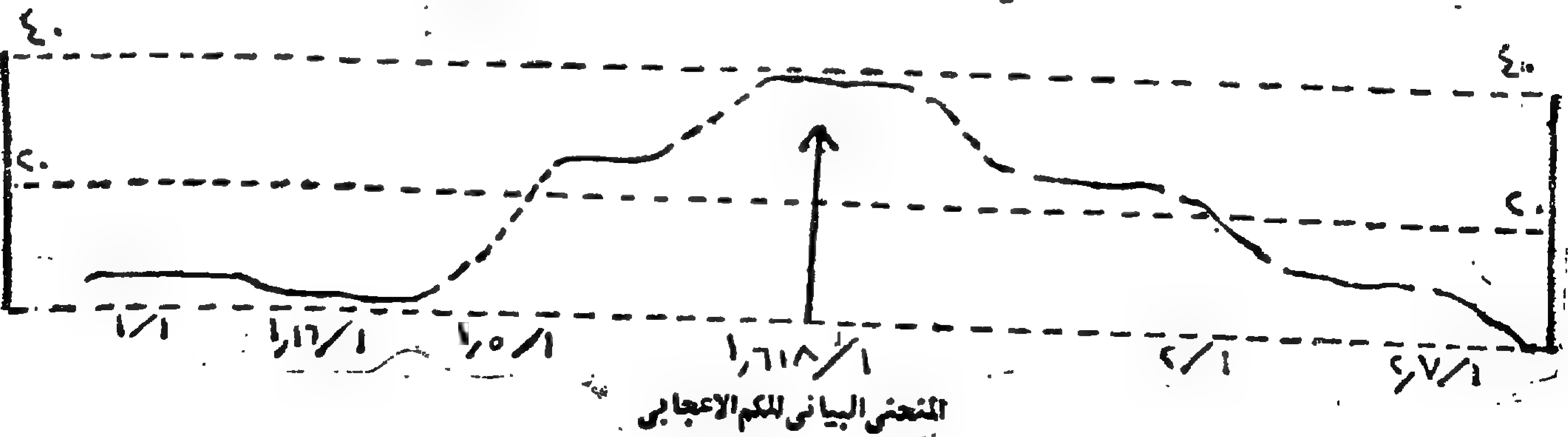








المستطيلات المستخدمة فى التجربة



المنحنى البيانى للكم الاعجابى

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخنر التجريبي لم يحرز تقدماملحوظا فى ميدان القياس الجمالى وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهـذا سيؤدى بعلم الجمال إلى أن يصبح علما تحليليا يجزىء الموضوع الجمالى إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة، فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط تكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل ، وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل فى تقديرنا لجمال النافذة . والواقع أن الموضوع الجمالى ليس بهذه البساطة التى يراه عليها فخنر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء فى الموضوع يخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء فى حالة انفصالها . فكأن الأثر الجمالى يتألف من مجموعة ألحان وكل لحن منها له قيمة ضئيلة فى ذاته ، ولكن هذه القيمة ترتفع عندما يرتبط فى علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى.

وإذن ففخنر قد أغفل فى منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة . ومن هنا فان الموضوع الجمالى يكون له تركيب فوقى Supra-structure يعلو على تركيبه العادى (١).

(١) راجع لالو Ch, Lalo, Notions d'Esthetique, p. 17
"Toute oeuvre d'art est un jeu de conbinaisons du type polyphonique, ou un contrepoint de structures mentales et techniques, d'ou resulte la structure de stuctures, ou supra-structure, qui est le tout de l'oeuvre. qu'elle soit musicale, plastique ou litteraire.

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب الفوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبى فى ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع أن معظم الجماليين ـ ومنهم فخنر ـ يرون أن الأعمال الفنية وحدها هى موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى إستخدمت المنهج التجريبى بطريقة مضللة قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات . وقد لاحظ المحكمون فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجمل أو الأكمل، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق وإستدارة الثدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة ... إلى آخره ، لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد، ومن ثم فقد رأوا أن ثمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والفتنة فى النفس . فقد تكتمل هذه المقاييس فى شخصية فتاة ما، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أى يكون أمرها كأمر تمثال نحته فنان محتذياً هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة . وإذن فلن تكون له قيمة إذا قورن بالنموذج الحى .

وهكذا فان المقاييس نفسها لايمكن أن يستعاض بها عن استكناه واستبطان النفس التى تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن للحس جماله ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون فى مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول إن جمال النفس الروحى أعلى قدرا من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسي ؛ بل نستطيع القول أن الطرفين متعادلان فى تأثير كل منها على جمال الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لها النجاح .

ب ـ **أما المنهج الوضعى او التحليلى** فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادىء التى ينبغى أن يترسمها الفنان فى إنتاجه والناقد الفنى فى نقده ، والمتذوق فى تذوقه ، وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع. فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان . الخطوة الأولى . نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه

المقاييس بأن نجعلها أساسا لأحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يتعلق بأثر ' أى بفعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى ، ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الأشياء. ونعرف أيضا أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة وبالألم أول صور الإحساس الجمالى . ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أو بالألم ، بل يقوم على حدس خالص للصور موضوع عمل الفنان . أما اللذة فانها قد تأتى أولا تأتى كنتيجة لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى فى تذوق الجمال والحكم عليه وهى الحد الأدنى للشعور الجمالى هى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاما أو تنسيقا فى موضوع ما. ثم تأتى مرحله ثانية وهى التى تحكم فيها على الشىء بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة فى تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه. وتأتى بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشىء أجمل من الآخر، ثم تأتى مرحلة رابعة تحكم فيها بأن هذا الشىء رائع أى أن جماله قد فاق كل الحدود ، وهذه الروعة تثير فينا نوعا من الهزة العميقة بحيث تنتعش فى أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إثر تذوقنا لمثل هذا الأثر الرائع . فالروعة فى الجمال ترتبط بأعماق نفسية المتذوق وتدفع به إلى موجة عارمة من الإنفعال تكون أساسا لتقويمه لهذا الشىء وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة. أما إذا كان الشىء موضوع الحكم

رائعا ومتصلا بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحـــدود المتصورة للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليه تقديسا وإجلالا فاننا لانحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار الروعة (١)

---

(١) يورد شارل لالو ــ عالم الجمال النفسى ـــ جدولا للمقولات الجمـــالية البحتة ، ويحصرها فى تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قوانا الرئيسية الثلاث : العقل ، والارادة ، والحساسية . أما العقل فان نشاطه الجمالى ينصب على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الاحساس . والارادة قـــد تتجه الى نشاط حر ، أو قد تخضع لتحكم القدر ، وأخيرا الحساسية الجمالية وهى تأثر ملائم يبعث على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة . وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو الانسجام **harmoine** التى هى محك الحكم الجمالى . والانسجام اما أن يكون متحققا **possédés** أو يكون مطلوبا **cherchée** أو يكون مفقودا **perdue**

فاذا كان الانسجام المتحقق موضوعا للعقل فان مقولة الجمال تكون فى هذه الحـــالة لفظ « جميل » **beau** ، وأما اذا كان مطلوبا وموضوعا للعقل أيضا فالمقولة هى « سام » **Sublime** وأخيرا اذا كان مفقودا فالمقولة « روحى » **Spirituel**

وأما اذا كان الانسجام موضوعا للنشاط الارادى ايجابا أم سلبـــا فان المقولات تترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم « تراجيدى » ، « كوميدى » . وأخيرا فان الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هى « لطيف أو رشيق » ، « درامى » ، « ساخر »

ويصبح لدينـــا اذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهى : جميل ، وجليل أو فخم ولطيف ، وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الأجزاء والكل المركب منها ، أى النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلا عن المعبد اليونانى أنه جميل وعن القصر الفرعونى أنه فخم وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة للشىء الفخم انما يعد انتصارا للارادة على مقاومة المادة ، واظهارا لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء

=

هذه هى صورة من صور التقويم الجمالى وتليها صورة من صور التقويم فى ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

هذه الصور المختلفة التى عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية ، ولهذا فاننا نصدر عليها أحكاما ذات طابع كيفى تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فاننا لا نعترف بأية محاولة لوضع

= راجع شارل لالو - المرجع السابق ٥٩ وما بعدها)

Tableau des neuf , principales catégories esthétiques.

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات التسع ولكنها تعميمات أو إشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر غير جمالية ، ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittorespue, plastique, monumental. poétique, théâtral , roma, nesque , lyrique , pathétique, hiérarchique, musique, joli, charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractére, etc.) :

جدول المقولات الجمالية

Harmonie (الانسجام)	possedée (متحقق)	cherchée (مطلوب)	perdue (مفقود)
Intellectuelle (عقلى)	Beau جميل	Sublime سامى	Spirituel روحى
Affective (إرادى)	Grandiose جليل	Tragique تراجيدى	Comique كوميوس
Active (حسى)	Gracieux لطيف أو رشيق	Dramatique درامى	Humoristique ساخر

مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكميه كما يقول (برجسون) لانستطيع أن ترسم صورة حقيقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولايمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنهما لايصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفنى .

هـ ـ المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمـال لا يجب أن يحكم على الشيء بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام قيمية فارغة لامعني لها ، بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم . ونجد عند سانت بوف Sainte_Beuve الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تتسم بهذا الطـابع الوصفى ، فكأنه يصنف تاريخا طبيعيا للعقل ، والتاريخ الطبيعى لايتضمن أحكام القيمة ، فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسرها ما أمكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضع لها قيما أو يجعلها موضوعا للتقدير الجمالى ، ذلك لأنه علم وصفى نظرى يعرض ماهو موجود وليس علما معياريا يتناول ما ينبغى أن يكون .

وقد ظن تين Taine أيضا أن علم الجمال لن يصبح علما معترفا به فى المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى التفسير كما هو الحال فى علم النبات مثلا .

فعالم الجمال فى نظر (تين) - يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من

نواحى ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذى أنتجه والبيئة التى أنتج فيها، ثم العصر الذى تم إبداعه : فيه . وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث ، لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقرية ولا فقرية إلى غير ذلك .

د ـ المنهج الدجماطيقى والنقدى

وإذا كان أتباع المدرسه الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ، واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فان المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلا أعلى تحكم بمقتضاه على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وكان **افلاطون** هو أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ، ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس إليه . أما **كانت** Kant فانه يضـع مثلا أعلى أوليا apriori أخلاقيا وجماليا ، يطبق على الأشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادىء الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة ، فلا يوجد ـ حسب رأى كانت ـ علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادىء الذوق الأولية ، ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها.

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتا كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادىء أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر ، وهو الوثبة الحيوية الخلاقة élan vital ، وبذلك انحل المطلق المثالى الدجماطيقى ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو Boileau وبرنتيير Bruntiére ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجددا مستمرا وليس عقيدة أو موقفا ثابتا جامداً .

هـ ـ المنهج المعيارى :

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنـان والمقاييس للناقد ، وهذه المقاييس توضح ماينبغى أن يكون عليه الفنان المبدع فى إنتاجه الفنى وما ينبغى أن يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى فى علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس ـ كما ذكرنا ـ . وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجريبى أو وصفى ، ذلك أن المعيارية فى فلسفة الجمال تجعـل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة، أما المعيارية فى العلم الوضعى فهى نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بـين ما فى المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستعير من المنهج الوصفى نسبيته المنهجية المنظمة ، ويـعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبقى من المنهج الدجماطيقى تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .

وكان (فوندت) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى « المنهج المعيارى » على دراسة القيم ، اذ أنه وجد أن ثمت علوما إنسانية ثلاث هى : المنطق والأخلاق والجمال ، وأن هذه العلوم تدرس قيما ثلاث هى الحق والخير والجمال على التوالى ، وبينما تكتشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقريرية ، نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معاييراً أو أحكاما تقويمية .

ومن ثم فان علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فان ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكى تصلح هذا المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على الكم الإعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبى . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشيء يعتبر عاديا أو سويا Normal إذا أدى وظيفته ، أما إذا فشل فى تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذا ، ومن ثم فان العمل الفنى يكون له قيمة سوية ، أى يكـون جميـلا عندما يؤدى وظائفه النفسية والإجتماعية فيحقق الإنسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والإجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها ، أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور التاريخى للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له فى مواجهتها موقفا سلبيا ، فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن ـ كما نرى ـ وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها اخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذا أو غير سوى إذا لم يحقق أيا من الوظائف التى ذكرناها ولكن البحث العلمى

عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالأمر اليسير ، فيجب إذن الاكتفاء بوضع « متوسط » تقيس به العمل الفنى السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمام إنجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس، وليس على أذواق الصفوة ، ولهذا فان المثل الأعلى للجمال يعلو على هـذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه **معيار مستقبلى** le normal futur أو أنه موجه إلى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عامة الناس ، أى الذى لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقا لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقـديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ هى أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الـكلاسيكية التى تخضع لهـــذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

و ـ المنهج التكاملى :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعا لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلة إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبى لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كيفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا أنفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه «كلا شاملا» له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذى نرصد فى رحابه أبعاد التجربة الجمالية، فانه من الضرورى أن نكشف عن حدود العمل الفنى وأن نوضح الخصائص التى يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنسانى الأخرى.

أولا – المميزات الخاصة للعمل الفنى :

إن ماقلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليداً للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التى تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف. (ولو أن بعض الناس يرون فى بعض الصور الفوتوغرافية عملا فنيا جميلا وذلك من حيث الزوايا التى تلتقط منها المناظر ومن حيث إختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أمينا ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فاذا رسم صورة « سقراط » مثلا فانه لن يرسم سقراط الذى يشاهده الناس يوميا ، بل هو يرسم « سقراط » كما يهواه هو أو كما يود أن يراه ، بحسب أسلوبه الفنى ، وانسياقا مع ألوان شعوره الخاص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التى يرسمها الفنان تكون أكثر اقترابا من نفسيته هو ، وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط

بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة ، بل العمل الموسيقى هو خلق وإبداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التى هى النبع الصافى الذى ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقى ... فالفنان الحق لا يسمح لآلته أو لأى جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم فى أسلوب أدائه ، بل هو الذى يتحكم فى الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقى والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهى مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا فى الخلق الفنى ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقى الخصب .

وعلى الناقد الفنى فى ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأداء الموسيقى وحده ، أى إلى الأسلوب الموسيقى ، بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التى يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء . وكذلك الناقد فى ميدان الشعر ، يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبى التاريخى فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التى كانت ماثلة أمام الفنان فى لحظات إبداعه الفنى .

واذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية فى العمل الفنى فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد أنتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففى الشعر مثلا قد يعجب الناس بفحولة اللفظ وجرسه فى الآذان ، وقد يعجب الناس أيضا برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صياغة الحكم والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحرى إشراق الديباجة وجدة المطلع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الامور

وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل فى نظرهم ، إلا أنها فى واقع الأمر إنما تأتى فى المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التى هى موضوع الحدس الجمالى ، وهذا ماغفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجابا فى نفوسنا ولكنه إعجاب يأتى نتيجة لصدى رنينها فى الآذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيرا حسيا موقوتا ، فما هى إلا ذبذبات طرب تنقضى بانقضاء سماعها ، أما الصور الشعرية فان تذوقها والإعجاب بها لايقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق فى نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لايجب أن يهتم كثيراً بالتزام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر مايكون اهتمامه موجها إلى الدقة والإخلاص فى إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحيوية التى يعانيها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفنى .

ثانيا : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانسانى الاخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد فى وضوح أنه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى .

١ - **فالفن ليس فلسفه** : إذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقى ، ولكن الفن يقوم على «حدس» مباشر للوجود بطريقة مغايرة للاسلوب الفلسفى . إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان على صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكى تقيم مذهبا معينا نجد أن الفن لا يحاول تجريد

الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور فى حيويتها الدافقة وألوانها وحاملها الشعورى والزمانى والمكانى. وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة ، بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية، وهذا مايعبر عنه برجسون بقوله: « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة فى حركتها وفى تمام حيويتها دون أن يستوقفها ». ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التى يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية فى الفن، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيال الحيوى الذى انبثقت خلال التطور الإبداعى دون أن ينفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة ، إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص فى سبر أغوار هـذا الواقع دون أن أى تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس فى تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة فى رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية . أما الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع فى حيويته أى الصور فى تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية ، إلا أنه يجعل لها حاملا شخصيا ذاتيا يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائما بأنه لامعقول أو بأنه لا منطقى، إلا أن الفن لايمكن أن يتجاهل منطقه الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى نسميه **منطق الحس** وهو

الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aèsthetics »

وإذا كان الفن متفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فانه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيرا عبقريا عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال فى المذهب السريالى، فالسريالية فى فن الرسم مثلا ـ وهى أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس ـ يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض ـ أو فيما يشبه النمط الأسطورى ـ عن عالم الرؤى والأحلام، واستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعا سيكلوجيا معينا وتكوينا رمزيا غامضا بعيدا عن عالم الواقع ، ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ماترمز إليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة ـ كأداة للتفاهم الاجتماعى ـ قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينه اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ماتعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه .. بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة إلى أذهان الآخرين لثقتنا فى صدق دلالة ماتتضمنه اللغة من معانى، نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالى عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالى الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنهـا إنما هو وسيلة شخصية بحتة لا أثر للموضوعية فيها .. هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته، ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساسا على التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس على المنطق

العقلى والفكر المجرد . ومن ثم فان اقتراب «الفن السريالى» من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة ، وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا ــ وهى الموضوع الأثير للفلسفة ــ فان الرمزية أيضا تسير فى نفس الطريق الذى سلكه الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد ، فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزمت الدينى والأخلاقى الخ ... وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنهما لا يمكن أن يدخلا فى نطاق العمل الفلسفى ، فالفن ليس فلسفة .

٢ ــ ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (**الفن يعتبر تاريخا**) أى أن يكون فى أصله أداة طيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الإنسانية .

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخا أى أن يكون أمينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن يصبغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته ، فحينما كتب شوقى مسرحية (كليوباترا) لم يعن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة ، بل عنى أكثر من هذا بابراز شخصية كليوباترا كما يحس بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتتراءى له فى لون خاص ، وليس

كما حدثت فعلا فى التاريخ ، بل لقد عنى أيضا باخراج هذه الصورة الفنية ـ وهى القصة ـ مكتملة العناصر محبوكة حبكا فنيا بحيث تنتهى إلى نتيجة تحل مشكل القصة ، هذا بالإضافة إلى إدخال قدر من الفكاهة والمرح لكى تسهل متابعتها ولكى تكون أداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف، وكل هذه أمور لايمكن الادعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل فى حياة كليوباتره .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ماهو واقع وماهو غير واقع، فان الفنان لايجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالى للصور التى تنبع من أعماقه .

وعلى الجملة فان النقاد لايهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخى فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا أن ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لايستطيع التحلل تماما من كل الحدود التى تفرضها الوقائع التاريخية ، فلايمكن لقصصى مثلا أن يصور الطاغية نيرون فى صورة حكيم مصلح ينطوى قلبه على الخير، أو يخرج لنا نابليون فى صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما[1] ، فالعمل الفنى الذى يستمد مادته من التاريخ، وإن كان لايجب أن يكون مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضمون التاريخى .

١ ـ وقد أخرج مؤخرا أحد الكتاب فى مصر مسرحية من هذا النوع عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كمصلح اجتماعى عظيم ضاربا عرض الحائط بكل ماأحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لاتغيب عن أنظار الباحثين.

٣ - هل الفن علم طبيعى :

ليس الفن أيضا علما طبيعيا إذ أن العلم الطبيعى يهتم بجمع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها فى الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فانه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهات والمسلمات الرياضية . أما الفن فانه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع ، ونقصد بقولنا إن الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين فى جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن يعد مجرد محاكاة للطبيعة ، ففى الرسم مثلا لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فان المنظر الطبيعى الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعة ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ماهى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى ذلك كله إلا لعاملين: المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

٤ - وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والتى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفنى يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ – ليس الفن صدى مباشرا للانفعالات الموقوتة التى تعرض للانسان، فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكى أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون فى العادة ردودا سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتتفاعل صوره التى يحدسها مع الانفعال المحيط بها، فيصدر عن الفنان تعبير فنى رائع، قد يكون فى أبيات متناسقة أو فى لحن موسيقى جميل أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية وأساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة – والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل. ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وابتكار وكشف ألخ. وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص ، لتكون عاملا مساعدا فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... ألخ . وقد يخلد، بينما نجد أن الإنفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت عملا فنيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى ، فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة،وهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا ،وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا ،رغم هذا كله فان ثمت محاولة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم.وينطبق هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية،إذ أنها تشتمل فى الغالب على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحامى ولأصحاب المهن على إختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهاة وحدها هى التى تبقى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا ، بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدى أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير فى نفوسنا الحب أو الكراهية لشىء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فان « المأساة » التى تثير فى نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لاتعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فان الملهاة التى تقوم أصلا على إثارة الضحك والمرح فحسب ، لايكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والموقوت بزمان صدوره.ونحن إذا استعرضنا ماشاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما بقى له أثر فى نفوسنا رغم مضى مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته ، والسبب فى هذا أن العمل الأول

كتب له الخلود لأنه يقوم على خدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملا فنيا ممتازا، كما هو الحال فعلا فى رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر.

٦ - ليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا :

يتفق ذلك مع ماسبق أن أشرنا إليه من أنه لايمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية عملية أو نظرية ، مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو لن يكون بهذه الصفة فناً خالصا إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته. ولاتخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لايمكن أن تعرف بصبغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تجتاح جوانبه فيندفع فى فصاحة وفى زلاقة تعبير. أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسى أو دينى ..ألخ . كما يحدث فى الإجتماعات السياسية أو فى حلقات الإرشاد الدينى أو التهذيب الأخلاقى فان الخطيب فى هذه الحالات لايمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوى تعبيره على خلق أو إبداع فنى لصور جمالية، إلا إذا أعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابى نوعا من الفن الخالص. ونرى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الدينى، ففولتير يقول: « إن الأشعار المقدسة مقدسة حقا لأن أحدا لايلمسها » أى أن أحدا لايقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هى تعبر عن تصوير للقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى

لايمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشاط العقلى الأخرى فليس الشعور الذى يقوم عليه الفن شعورا منعزل عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بافكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر، وإلا كان فنه نوعا من الانطباعات الخالية من أى محتوى .

وإذن فالعمل الفنى لابد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة . ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى ، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على مايذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف، يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ، ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها دون الآخر، أو أنه يقف مثلا إلى جوار الفضيلة كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة، فالفنان إنسان حر طليق لا يقيده أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى، وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشىء من هذه الصفات، فلا يجب أن يكون قديسا ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الدينى ، بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون

التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعا من التعويض النفسى عن عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود ألوان النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح ، وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكى تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) - فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح ، وهو أيضا أداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فاذا كان هذا الخط منطوقا أى شفويا ، فانه يصبح أداة للجدال والمناقشة والإتصال اليومى بين الأفراد والجماعات . وكذلك فان الخط مكتوبا أو مقروءاً اداة لنقل العلم والحضارات عبر الأجيال ،وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، ففى كل ناحية من نواحى النشاط الإجتماعى يتدخل الفن لكى يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه آثر من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فان الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع »

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ،ويشيع التوافق والتضامن بين الناس . فاتفاق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة

هذا الانفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعى فى المجتمع ،وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة :

والخلاصة أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من ان الظاهرات الفنية- كما قلنا- ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته ،بأن يسترق إنتاجه الفنى النابع من تلقائيته الخصبة .

الفصل الثامن

تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الإبداع الفني [1]

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق الفني التي تلد أثراً فنيا ، أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفني ؟ :

١ - نظرية الالهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحى من عالم مثالى فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون . فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهى ، أو هو من قبيل الوجد الصوفى، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التى تنتظر انهمار المطر أى الإلهام دون أى تدخل إيجابى من ناحية الذات . فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول: إنه لا يفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هى التى « تفكر » له وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أى مجهود شعورى فى تدبيجها اللهم إلا الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية ، وكذلك ماذكر عن شوبان من أن الابداع الفنى عنده كان تلقائيا سحريا يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولردج من إنه كان يكتب أثناء نومه كما لو كان

---

(١) راجع المؤلف القيم الذى أخرجه الدكتور حلمى المليجى عن «سيكولوجية الابتكار» وهو يشتمل فى قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الابداع الفنى .

مسحورا ، والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشيطان خاص به، فالفنان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو مجمل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى . ويبدو أن النزعة الرومانطقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور. على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطقية يتناسون أن الفن وإن كان إبتكارا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخهما الطويل .

٢ ـ النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فان العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لاتعارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد أمتلك زمام نفسه . وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس حقيقة أن الخلق الفنى يقوم على ما يشبه الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الإشراق الإلهى، وليس هو نوعا من الاجترار اللاشعورى كما أدعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإرادة مضاءة . وليس فى مقدور

الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكى فى تنظيم المادة الخام .

وثمت صورة أخرى للموقف العقلى فى تفسير الإبداع الفنى ، حيث نرى (كانت) [١] يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقه من قوانا الإدراكية ، وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى : **الكيف** qualité أى تقويم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة **ثم الكم** quantiié أى عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ، ويسمى أيضا بالكم الإعجابى فالأثر الجميل يحمل فى ذاته قوة انتشاره ويعم الإعجاب به عند الناس ؛ ثم **الترابط** relation أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته أى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقهما، فالعمل الفنى لا غاية لغير ذاته، ومن هنا تنتفى الصفة النفعية وينتفى إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها . **وأخيرا الحالة** التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفنى modalité وذلك يعنى أن الحكم الجمالى ينصب على واقعة حدثت فى التجربة ، وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ؛ وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالى المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق فى ميدان الأخلاق ، ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال فى الأحكام الرياضية والطبيعية .

---

(١) راجع Ch Lalo . Notions d'Esthétique p. 57

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الإبداع الفنى فعلا صادرة عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فانها تعتبر شروطا أيضا لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية ، بمعنى أنها تتطلب تفكيرا وتطبيقا وتمثل فناً عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ ـ النظرية الاجتماعية :

فاذا ما أنتقلنا إلى المدرسة الإجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن **«الدور»** الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الإبداعية ، وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الإجتماعية فى ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال : إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فان المثل الأعلى فى الفن لاوجود له عنده . والفن حسب رأيه ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجمعى ، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل إجتماعى ، والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع ، والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة إجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فانها لابد من أن تستند إلى تيارات سفلية معارضة تسرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ .

فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حال المعارضة تكون ظاهرية دائما ، إذ الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالإضافة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية . والواقع أن لكل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوربى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى ماداموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل فى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفنى قائم على :

ا ـ المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو يمثل مايرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب ـ أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

حـ ـ الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

٤ ـ النظرية التأثريه أو الانطباعية :

ولكن التأثريين وقد قامت مدرستهم أصلا على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم **رنوار** ، **ومانيه وسيزلى** ، عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لايمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ،وأنه شىء فريد ليس كمثله أى شىء آخر وهو يحمل طابعا أصيلا قد لايسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى ، وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثرتين . فالعمل الفنى الأصيل لاتعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحـدث ضربا من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندهش له ونعجب به ، وكأنه سر يذيعه الفنان لأول مرة ، وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفنى مشتق من المجتمع ومن تراثه ، وأنه مهما انعزل عن المجتمع فانه يعود اليه عن طريق الجمهور الذى يرجع إليه وحده تقويم العمل الفنى . ويستند موقف التأثريين بهذا الصدد ، إلى أنه حتى الفنان نفسه لايعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لايستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى مايصل إليه العمل الفنى من أصالة ، إذ الأصل فى عملية الإبداع

الفنى هى الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء مالا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أوالتنفيذ ، وقبل ذلك لايمكن حصره ، فهو نداءلامحدود وفكرة منطلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفنى، فان مايتم تحقيقه بالفعل لايتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى ، بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لايتم إلا خلال الأداء الفنى ، ويقول فان جوخ :إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى ، والدراسة المستمرة التى هى أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفنى واستيضاح أمره لايمكن أن يتحقق مقدما ، بل لابد من الأداء أو التنفيذ ، إذ هو المحكك الأول لكل فكرة فنية .

٥ ـ موقف مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفنى يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، إذ هو فى نظرها شخص منطو على نفسه ، يقترب كثيرا من حالة المريض النفسى « العصابى » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد اتخذ فرويد «ليونارد دافنشى» مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي ابنا غير شرعى ، مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطا زائداً ، الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر ـ فيما بعد ـ ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات فى أعماله الفنية فى لوحة الموناليزا مثلا ، وفي لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالفن إذا عند دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو وتحويل لها عن الإشباع الحقيقي وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفني عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور [١] وما فيه من عقد مكبوتة ترجع في صميمها إلى الغريزة الجنسية . ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي في أن القدرات التشكيلية [٢] التي لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامي ، والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة (كعقدة أوديب مثلا) وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابي ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد في الخلق الفني اللاشعوري بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعوري الفريد الذي يحدث في الحياة الشعرية ، وهو انفجار تلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب النفسي في كبتها . فالميول الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحدا من أمرين : فاما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني . وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفني ، بل لابد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للابداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس في قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فني :

---

١ ــ يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة :
١ ــ أحلام اليقظة ٢ ــ أحلام النوم ٣ ــ التهيج العصبي والتوتر الحسي ٤ ــ الانتاج الفني ــ ويمثل المنفذ الفني نوعا من التسامي للمشاعر الجنسية المكبوتة

٢ ــ القدرات التشكيلية ــ مثل : عامل الطلاقة ، عامل الابتكار ، وعامل الأصالة وعامل التخيل وعامل التذكر ..

٦ ـ موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفنى فهو يذكر « أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى الإرادى والنشاط اللاشعورى ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكولوجية وحدها فى تفسير الظاهرة الفنية إذا مااتجهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضا إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرت الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه ، إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصيا ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى وكان النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى يتملك الوجود البشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره . ومن ثم فان صراعا ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التى تطغى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتثير فى نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو ثمن المنحة الفنية التى يختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، أى لاشعور البشرية جمعاء ، هو مصدر عملية الإبداع الفنى . ولهذا فقد ربط «يونج» بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى ، ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى ـ أى رسالة اللاشعور الجمعى ـ هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيته مثلا لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذى خلق جيته .

الفصل التاسع

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر ، موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالى ، فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الإنسان وما هو الأصل التاريخى للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ - **والنظرية الاولى** التى عرضت لهذه المشكلة ، هى نظرية **فرويد** هذه النظرية ترجع النشاط الفنى إلى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور ، فالفن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التى ترسب بتأثير الغريزة الجنسية.

٢ - **اما هيربارت سبنسر** فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطيا لاهدف له، بل هو فى نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب.

٣ - **ورأى ثالث** هو الذى يقول به (**كارل بوشر**) الذى يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادى: فالغناء مثلا وهو أسبق الفنون جميعا إلى الظهور وقد نشأ فى أول أمره مع العمل الجماعى أثناء جنى المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، ففى وسط العمل ينبرى أحد العمال ويرفع عقيرته بالغناء ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤ - **والرأى الرابع** هو الذى يقول به **بوجل** - Bouglé ويرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت

للتأثير على الأعداء وبث الرعب فى قلوبهم، فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعدادا للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلى الأول عند البدائيين .

٥ ـ **اما النظريه الخامسه** وهى نظرية **اميل دور كايم** فانها ترى فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، حيث كان العنصر الفنى يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدائى ، ونغمات الموسيقى الجنائزية ، وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الجنائزية - وهى طقوس دينية ـ كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الارتباط . وإذن فعلى رأى دور كايم تكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية ـ والدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن **نشاط فردى** بحت مصدره الفرد ، ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذى يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب فى صوت رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليتسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار فى نشوة

الحب الذى يعتصر فؤاده فيرتبها فى شكل باقة ليهديها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة، فينقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلدا بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال. فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة، إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين، بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه، وهى التى تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فنى فريد ؛ فان كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنثور ، قال نثرا ، وإن كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا، وإن كان ما يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو بالنحت ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تقسيمات الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة الميادين الفنية وهي المصدر الأول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فاذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحس أي معنى يجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضا شيئا محسوسا ، أي ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضا ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل، وعلى هذا فان هذه المواقف، الميتافيزيقية والطبيعية والتصورية والعقلية تتفق كلها في أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالي يحذف فيه العامل الشخصي. والحقيقة أن الجمال «قيمة» ونحن نعرف أن القيم تصدر في أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع . إن الشيء الجميل مثلا ، ليس جميلا لأنه يتضمن معنى إنه إنسانيا عقليا عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذي نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أي للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالي كنتيجة لعمل إنساني خلاق يبدأ من معطى طبيعي ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل في موضوعات الفن، فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية. والفن ليس تقليدا للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو في نفس الوقت

فلسفة للفن وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشىء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هى تحاول أن تركب أوليا معايير الشىء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفيا من الخارج على الفن ، بل هى تحاول أن تستمد معايير الشىء الجميل من النشاط الفنى نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما تفعل فى الأخلاق تماما حينما نستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لكى نتعرف على هذه المعايير . والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى تمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصا . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون :

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر وثانيها الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى .

أولا ــ الفن التشكيلى : **Plastique** ويتضمن النحت وهـــو موضوع

أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة ، والعمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانيا – التصوير ويسميه أيضا بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص و فن الحدائق .

ثالثا – فنـون اللعب بالإحساسات **jeu des sensations** مثل الموسيقى وهى فن الإحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهو فن الإحساس البصـــرى .

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من الفنون المركبة مثل : المسرح ، والغناء والأوبرا والرقص الخ .

٢ – تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها ، على أساس التصورات التى أشرنا اليها سابقا .

ا – ففى الدرجة السفلى نجد **فن العمارة** وهو مجال أفكار حدسية لاتلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة . وتتراءى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة ، ويعبر الثقل عن جهد المادة لـكى تنفذ إلى الأرض وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . . الخ . فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة . ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب – ثم يلى ذلك **الفنون التشكيلية** وهى : النحت والرسم . أما النحت

فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الإنسانيه ، ومن هنا نفسر إيثار شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقه الحركة بالجمال . أما الرسم فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصا فى الرسم التاريخى .

جـ ـ ثم **الشعر** وهو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بألفاظ . ومن الشعرماهو غنائى وهويعبرعن سكينة النفس وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً .

أما **التراجيديا** وهى النوع الثانى من الشعر ـ وتعد أسمى أنواعه ـ فهى تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تتعرض فى مواقفها التمثيلية لذلك الصراع المفزع المخيف بين إرادتنا وبين ذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا نقوى على مغالبتها .

د ـ وأخيرا نجد **الموسيقى** خارج هذه الفنون جميعا فهى مستقلة تماما عن عالم الظواهر ، وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها ، وهى أيضا لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها وتفاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته ... وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنهما حوافزهما .

وقد أضاف **ليسنج** Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى المكانى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى . وكذلك نجد فى العصر

الحديث الأمريكى توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاهـا ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتى الزمان والمكان معا .

وفى ثانى هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان فى المكان ، وفى ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزى أى الأدب الذى يستند إلى عنصر الزمان، وهكذا نجد أن Green ينساق فى نفس التيار الكانتى الذى تأثر به « ليسنج » قبله .

أما عالم الجمال الفرنسى شارل لالو فقد وضع تصنيفا تركيبيا مستمدا من نظرية الجيشتالت فى علم النفس ، فهو يميز بين تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية : ــ

أولا ــ : تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأركسترالية والكورالية) .

ثانيا : تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخيال الظل » .

ثالثا : ــ تركيب الحركة : وتضاف إليه (الحركة الجسمية مثل الباليه والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (ينابيع الماء والشلالات وغيرها .

رابعا : تركيب العمل ، أو الفعل ويضاف إليه : (المسرح) .

خامسا : تركيب ينصب على التأليف بين المواد ، لتكوين صور كما نلاحظ

فى (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية كما نجد فى فن (النحت) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال فى (فن الحدائق) .

سادسا : تركيب اللغة والشعر .

سابعا : تركيب الحساسية كما نجده فى فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) :

وفى كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - فنى المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال فى خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء الى المسرح دون التعبير اللفظى فيخرج لنا فن الأوبرا .

٥ - تصنيف لاسباكس

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون الى ثلاثة أقسام : -

القسم الأول : فنون الحركة .

القسم الثانى : فنون السكون .

القسم الثالث الفنون الشعرية .

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهى **فنون الحركه :**

١ - هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهى فنون الحركة ، وهى أقدم الفنون وأولها فى الظهور ، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة ، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير فى الأفراد . فنى الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التى

تختلج فى نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه - مثلا - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك . فبدلا من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللفظى يتحول إلى تعبير حركى راقص . وهذا هو المقصود بالباليه ، إذ تظهر فيه الراقصات براعتهن فى التعبير عن المعانى والإنفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « تريستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات - بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف اليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها. وكذلك مثلت مسرحية هاملت ومسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه .

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعانى على رقص الباليه وحده ، بل إن الرقص المفرد أيضا كثيرا ما ترمز حركاته إلى انفعالات معينة وتكشف عن معانى متباينة ، ولكننا نختلف فى تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه ساميا كما هو الحال فى الرقص الدينى، وذلك ما نلاحظه فى الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال فى الرقص عند الصوفية - فان دوران الدراويش واهتزازاتهم هو نوع من الرقص الدينى أيضا - ولم نجد أحدا يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستثارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص ... وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحدا من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الادعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، ذلك لأن الغرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير الفنى عن هذه الحاجة

الجنسية ،وهى من أولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الإنسانى. فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفنى أيضا ما بقى الإنسان على هذه الأرض ، وعلى هذا فان التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لايمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو تعبير فنى جميل يمجد ظاهرة مغروسة فى الطبيعة الإنسانية وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية فى أى صورة من صورها هى فن من الفنون الجميلة مادامت تجد ـ استمتاعا بها ومتعة لها وتقديرا عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس. على أن الفنان اذا أستهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فنى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعد إنتاجا رخيصا لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٢ ـ **الغناء**: أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ،فاننا نعبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنطبق ميولنا عليه وتتدخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره . وفى الغناء نجد أن أى إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون فى الغالب إحساسا موضوعيا أو أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرا منفصلا عن عالمنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسى الذي يتحكم فينا ساعة سماعها ، وإذا ما كانت الأغنية معاصرة نفسياً

لأشجاننا أولأفراحنا ، أو بمعنىآخر إذاكانت هذهالأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة . ولهـذا فان الأغـانى التى سمعناها فى ماضى أيامنا تشجينا أكثر من الأغانى التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمتع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من إستمتاعنا بأى نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفعإلى العمل. وقد لايرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها ــ فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغانى ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

علىأنه يجب أنيلاحظ أنالاستماعالمكتمل للأغانى يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ،ولا سيما حينما نصدر حكما جماليا على الأغنية . ويجب أيضا أن يكونهذا الحكم غير مرتبط بأىأساس دينىأو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ،ومع ذلك فاننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيه .

٣ ــ الموسيقى

أما فى الموسيقى فان الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ،وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم :إنالموسيقى قدسبقت الغناء فيالظهور ، وقال

البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق فى الظهور. والواقع أن الغناء كان أسبق ظهورا من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها، وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات ، وحينما يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطع شبه منغم متجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحادث موضوع حبه أو كأنه يناجى الطبيعة التى تحتضن هذا المحبوب أو كأنه يسرى عن نفسه ، وكثيرا ما كان الإنسان البدائى يرفع عقيرته بالغناء لكى يذهب عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى أحضان الطبيعة البكر التى تترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرهبة ، فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته ائتناسا منه أو محاولة للشعور بالإيناس.
ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساسا صادقا بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخرير الماء المتبثق من ينابيع الأرض والمتدفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار وأصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد ووميض البرق وغير ذلك من زمجرة الرياح وهبوب النسمات اللطيفة .
إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التى تصدرها الطبيعة تجد لها صدى فى نفس الفنان البدائى ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء . ولهذا فاننا نرى فى موسيقى بعض الشعوب البدائية التى تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات وأصوات تقرب كثيرا مما نستمع إليه فى أحضان الطبيعة ـ فمثلا نجد عند شعب جزر هاواى ألحانا موسيقية يخيل إلى من يسمعها أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو

إلى تيار الهواء والماء فى الجدول. وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها. وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فانك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الإنسان فى مواجهة القدر فهو كريشة فى مهب الريح يحمل أثقال مئات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لاوزن له فيها إلا أن يعيش صابرا فى حيرة خاضعا لضربات القدر. وعلى الجملة فاننا نحس فى مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة فى بساطة وسذاجة صارخة. وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشلوك وغيرهم فاننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التى تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزمجر أثناءها النفير القوى ذو الصوت المرعب، ومما لاشك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعه التى يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلا، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة ـ وكذلك فان هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف فى الطبيعة الصاخبة فى الغابة وفى المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة، هذا بالإضافة إلى حياة البدائى الإفريقى اليومية التى تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والإغارة.

ونحن نلمس فى موسيقى الجاز تعبيرا عصريا يترجم عن موسيقى الزنوج فى إفريقيا. ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبى إفريقيا ثم انتشر منها إلى أمريكا وباقى أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هى نوع من

تجاوب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهى تأتى ـ كما قلنا ـ فى المركز الثانى بعد الغناء من حيث الظهور التاريخى ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الأوتار والآلات الموسيقية لكى يحملها ذلك التعبير النفسى الأصيل ، فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عند البدائى سابق فى الظهور على اللحن الموسيقى الذى يعزفه الفنان البدائى كى يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكى يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانيا : فنون السكون

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلى وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقا فكريا متزمتا . والإنسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالى لهذه الآثار هى أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية المشاهد للأثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة الفنية للأثر الفنى الذى يعاينه . وقد نختلف مع لازباكس وغيره ممن يذهبون مذهبه فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الإحساس بجمال التمثال أو الصورة إلى قمة التذوق أو حينما يمثل الأثر الفنى موضوعا من صميم الحياة ، فان الفنان يحس بدبيب الحياة فى أثره الفنى ويشعر بأنه ممتلىء حركة وقوة وحيوية ـ وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الدبيب وهذه الحركة وكأن تمثالا

ما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة أو أى نشاط رياضى أو فنى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن تحس إحساسا عميقا بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى مظهره وعند النظرة الأولى العابرة .

وكأن لازباكس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ، وأن الأثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت لا يتحرك . أما النظرة المتعمقة فانها شىء آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها بالأثر الفنى نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيى موات الجماد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فاننا سنجد فى آخر الأمر أن الفنون جميعاً ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثا ـ الفنون الشعبية

ومنها الشعر الغنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبى .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن الفنان محاكاة للواقع أو تقليدا له أو تأريخا لحوادث معينة ، بل هى تعبر عن حدس جمالى أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها .

٦ - تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو إتيين سوريو E. Souriau ، فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال فى السربون تصنيفا أكثر تماسكا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجه الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الناحية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة ، هى صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١ - الخطوط ٢ - الأحجام ٣ - الألوان ٤ - الإضاءات
٥ - الحركات ٦ - الأصوات الجزئية المقطعة ، والمقاطع الصوتية
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد فى كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء

أو موجودات وتختلط تماما مع الأثر الفني نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد. فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخلا في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه. ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين، كما هو الحال في فن العمارة فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معماري، وبين صورة هذا البيت، التي هي نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال في الموسيقى والرقص، إذا لم يكن كل منهما معبرا عن موضوع معين ففي الألحان الموسيقية مثلا لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التي تتألف منها.

ويوجد أيضا في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيري تصويري ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية، الخطوط الأساسية أو البنية التي تتركب منها الصورة، فوراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة، ولكنها توحي لنا في اجتماعها بشكل المكعب.

والرسم التالي (ص١٨٧) يبين صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر، ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى، وذلك حسب تصنيف سوريو.

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها. ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى، ثم تليها فنون الدرجة الثانية :

اولا — فنون الدرجة الاولى :

١ — الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على تكرار

وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فتستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون ثمت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ ــ فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعارية : Architecture

٣ ــ التلوين الخالص : Peinture pure

٤ ــ الإضاءة ، والأعمال الضوئية : Eclairage, Projections Lumineuses

٥ ــ الرقص : Dance

٦ ــ النظم الخالص : Prosodie pure

٧ ــ الموسيقى : Musique

ثانيا ــ فنون الدرجة الثانية :

١ ــ الرسم : Dessin

٢ ــ النحت : Sculpture

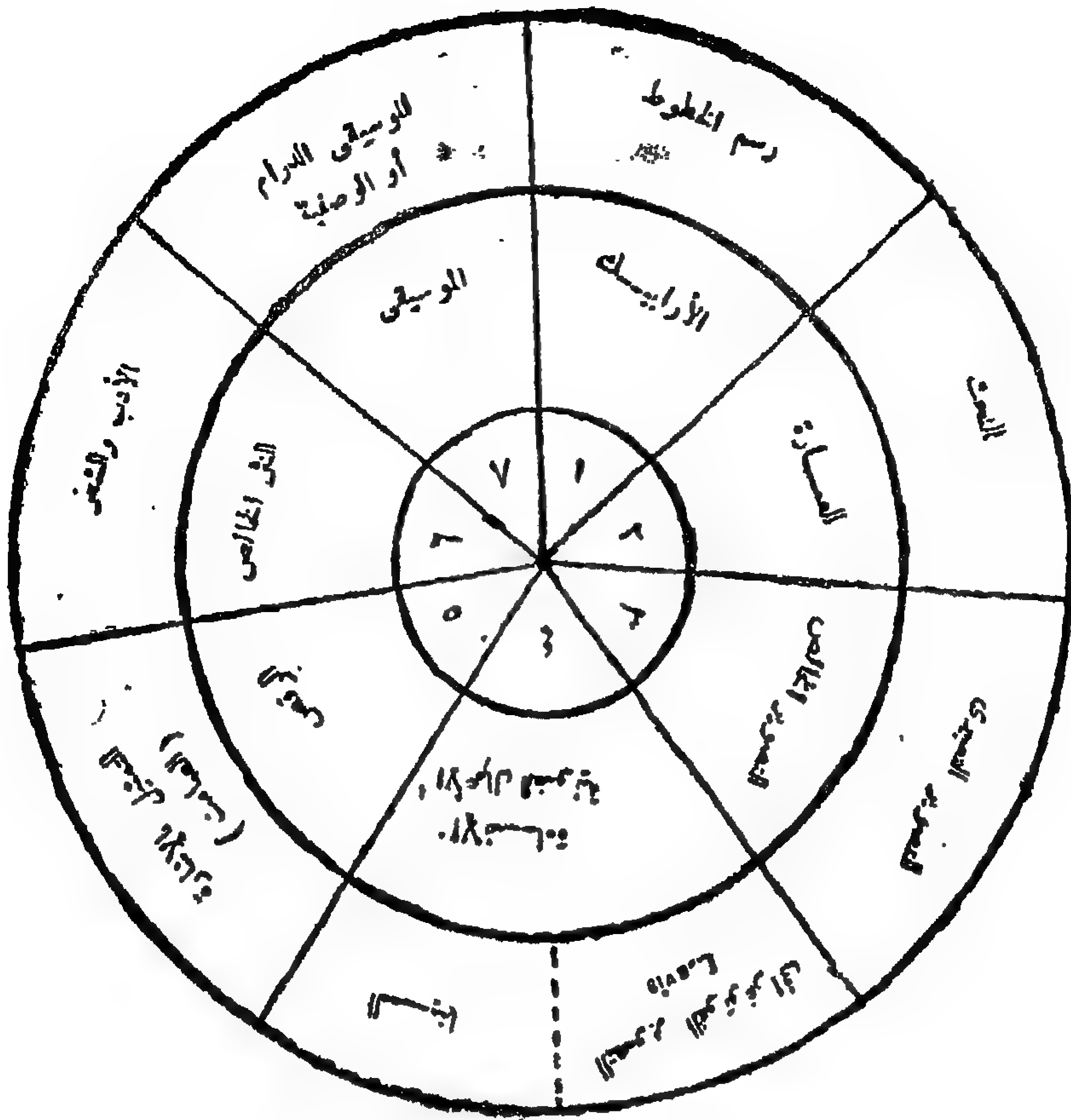
٣ ــ التلوين التصويرى : Peinture représentative

٤ ــ التصوير الفوتوغرافى : Lavis, photo.

٥ ــ التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ ــ الأدب والشعر : Littérature. poêsie

٧ ــ الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر
(E Souriau, Correspondance des Arts)

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الاولى والثانية حسب تصنيف سوريو

١ – (**الخطوط**)A : – الأرابيسك B – رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C

٢ – (**الاحجام**)A : – العمارة B – النحت C

٣ – (**الالوان**)A : – التصوير أو التلوين الخالص B – التصوير التعبيرى أو التلوين التصويرى C

٤ – (**الاضاءة**)A : – الأعمال الضوئية B < التصوير الفوتوغرافى C / السينما

٥ – (**الحركات**)A : – الرقص B – التمثيل بالإشارة (الصامت)C

٦ – (**اصوات ذات مقاطع**)A : – النثر أو النظم الخالص B – الأدب والشعر C

٧ – (**اصوات موسيقية**)A : الموسيقى B – الموسيقى الدرام C

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية
B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى
C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية

عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والباليه، والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكة تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان، بينما نجد فى التصنيف التقليدى فنونا تشكيلية ثلاث هى : العمارة والنحت والرسم ، وفنونا إيقاعية ثلاث هى: الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعى وربما فن تاسع هو الفن التليفزيونى، وأخيراً فن الصور المتحركة. ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدى للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولاسيما فى مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر فى التعبير أيضا وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء الخ . . . .

الفصل الحادى عشر

الفن والواقع الحى

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفنى ، ونريد الان أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع ، أم أنه متصل بها داخل فى غمارها .

١ ـ نظريات القائلين بأن الفن لايرتبط بالحياة:

نعرض أولا للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث ننعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى. والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والإستغراق فى المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة، فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فانه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان، بل إنه يكتفى بالمشاركة

الوجدانية فحسب ، فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة ، وعلى هذا فان الفن يصبح نوعا من الاستبطان أو التجربة الصوفية التى تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا فى الربط بين الفن والحياة لأنهما ربطا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلا منه مدخلا للفلسفة .

٢ ـ الفن مرتبط بالحياة : ارسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا فى الربط بين الفن والحياة، فعلى رأسهم أرسطو، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعنى أنه يستمد وحيه من الواقع، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أى تلك التى تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فرق بين الواقعية الساذجة التى ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير ـ وهذه ليست من الفن فى شىء ـ والواقعية النقدية كما نجدها عند أرسطو فهى ترمى إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أو تختزله أو تزيد عليه، وهذا الموقف يجعل الفن قريبا من الواقع أى من الحياة .

٣ ـ جون ديوى ١٨٥٩ / ١٩٥٢ :

ونجد أيضا فى موقف جون ديوى محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلع عليه صفة نفعية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل فى نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فانه لا تمييز عنده بين

الفنون الجميلة والفنون التطبيقيه ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجه لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية »

وعلى هذا فان العنصر الجمالى - كما يرى ديوى - ليس خاصا بالفنون الجميلة وحدها. بل إنه ليكسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل سمة الجمال ، ومن ثمة فهو ليس دخيلا على التجربة الإنسانية وليس أثرا من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى الأخلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز الخبرات المكتملة السوية ، ولهذا فان الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، ففى الناحية الاقتصادية مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى إظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فاننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذا ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماما ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية

مجالا للتجربة الفنية الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ـ التوفيق بين المذاهب السابقة فى علاقة الفن بالحياة

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطا بالحياة أو منعزلا عنها وليس هو أيضا فقط الحياة نفسها أو فرارا منها ، بل هو هذه الصور جميعا ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عالم الجمال الفرنسى .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظاهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب فى نظره أن نجمع أولا طائفة من النماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أو بمعنى آخر يجب أن ننشىء علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير بابيه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية فى الابداع أو فى التذوق الفنى .

وقد تكشفت أمام لالو خمسه أوجه لعلاقه الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفه ، وهى: (٢) .

١ـ راجع Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, PUF

٢ ـ : L' expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie -Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

١ - **الوظيفة التكنيكيه للفن : L'activité technique** أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية، وهذا هو موقف أصحاب مدرسة الفن للفن عند بودلير وأوسكا وايلد وجونكور . فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ماتقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - **الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترف كمالى: La fonction de diversion** تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترف والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهـذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر، وكذلك فلوبيرولا مارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لكى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - **الوظيفة المثالية للفن : La fonction de perfectionnemt** وتكون مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأفلاطونى محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يضفى على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أقاصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - **الوظيفة التطهيرية للفن : La purgation des passions** وتكون مهمة الفن حسب هذا الموقف أن يطهر انفعالاتنا ، ويحررنا من الألم ويحصننا أخلاقيا ، فقد كتب جيته آلام فرتر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار، وكذلك فإن «المأساة» تعمل على إستبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

٥ ـ الوظيفة التكرارية او التسجيلية للفن: La fonction de redoublement
ومهمة الفن حسب هذا الموقف هى تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على استبقائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها فى أضيق الحدود، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر ، كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتنى وستندال وبروست ، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التى يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شىء من التعديل الذى لا يقترب بالعمل الفنى من التحوير الرومنطيقى ذى الطابع الخاص .

ومع هذا فشارل لالو يؤمن بأن هذه المواقف كلها موجودة فى مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ فى الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أى بين الكمال الأخلاقى والكمال الجمالى كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميدانا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس فى ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع — حسب رأى لالو — إقامة علم للظواهر الجمالية ، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية .

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ فى الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ، وكذلك فان هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية. ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر فى حياتنا الاجتماعية فهى التى تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعى .

وعلى العموم فان الفن تأثيره النفسى الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم فى المجتمع . ومن الناحية الإنسانية العامة تجد أن الفن أداة للتفاهم العالمى ، فالفن لا يعرف حدودا أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثالين الغربيين وآثار الآدب العالمى لأنها تعبر عن معان إنسانية خالدة .

وإذن فالفن له تأثيره الواضح فى إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بنى البشر واجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم فى المناسبات الاجتماعية . ففى حفلات الزواج

تظهر فى فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها . وكذلك يظهر الفن فى الطقوس والمراسم الدينية وكذلك فى الشعائر الجنائزية وفى حفلات الميلاد وفى الأعياد الوطنية وفى حفلات الاستقبال الخ ... وكذلك للفن أهمية مادية اقتصادية ، فالصناعات الكبرى ـ وقد قامت على طريقة التركز فى الإنتاج والتوسع فى التصدير وما ينتج عن هذا من إحتدام المنافسة بين المنتجين ، وجدت نفسها فى حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقه أسواقا جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع ، وتجميل مظهرها ، وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشترين ويضمن للسلع رواجا كبيراً . فالعنصر الجمالى فى الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى ، فمثلا لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المنظر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع، بل غالبا ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشترين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال فى جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائى أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن فى المجتمع كما يلى :

١ ـ الفن وسيلة **للتسلية وللترويح عن النفس** من وطأة العمل وخصوصا بعد أن تدخل تقسيم العمل الفنى فى كل نواحى حياتنا الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساسا للانتاج الكبير ولهذا فان العامل الذى يقضى حياته كلها فى صنع جزء من دبوس يشعر بركود عقلى وإرهاق نفسى من هذا التواتر الرتيب فى عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسى وبعث النشاط فى حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك إلا عن طريق الفن ؛ إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس ومجددة للنشاط يكون فى نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر فى زيادة الإنتاج

٢ - الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من **المشاركة الوجدانية** . وبذلك يؤدى إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى عن طريق النظارة والمعجبين والمتذوقين .

٣ - **وللفن وظيفة تربوية** هامة إذ أنه أداة لترقية المشاعر والتسامى بالحس ، نتيجة إدراك الانسجام الفنى فى روائع الآثار الفنية .

٤ - **كذلك للفن وظيفة عملية** : إذ أن منتجات الفن هى التى تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأوانى الفخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأوانى والتوابيت والعربات والنقوش التى تكون موضوعا للدراسة العلمية التاريخية .

٥ - **الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية** : فهو يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد القوية الأداء التى تلهب حماس الجماهير فتهرع إلى النضال وتحقيق أهداف الوطن .

٦ - **ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفه دينية** . فان الدين يستخدم الفن فى المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبى المتعلق بالدين . وقد برع فنانو عصر النهضة فى رسم الشخصيات الدينية كصور المسيح والعذراء وصلب المسيح والعشاء الربانى الخ . كذلك نجد تقدما ملحوظا فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها .

وقد نشأت عند المسلمين أيضا فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطى أرضها.

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن فى الأخلاق، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفنى يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية فى كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التى تكمن وراء خلقه الفنى . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة:

٧ - **الوظيفة المنطقية للفن** : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال بوالو بالفعل إنه لا يمكن أن نخلط بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذى هو أساس المنطق.

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذى وحد بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها فى عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيرا عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلا ولكن هذا أمر عرضى بالنسبة له.

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفنى بما يبدو فيه من انسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فان العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية. ويضرب أصحاب هذا الرأى مثلا لذلك بقولهم، إن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعا من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن

نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته، وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيما ما .

فاذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقى معقول ، فانه بذلك يصبح كأى أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام المخلوقات وتطورها وفى نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومهبطا للجمال فى نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول « جويو » « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام . فالانفعال الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله فى لحظة التذوق. ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا بالحرية».

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالى

١ ـ النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد استرعت أنظار علماء الاجتماع، وأصبحت دراسة الفن فرعا من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى **Sociologie Esthétique** ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى ، يتدرج متعثرا فى مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد ، فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وياسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعا من « السقوط » ومع ذلك فان الاتجاه أو « السقوط » لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها ، ولكن النتيجة الحتمية للمذهب الوجودى هى أن الممارسة الحرة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية، « فتجربتى أنا » الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فان «المواقف النهائية أو الحدية» التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمت مشاركة أو معاونة من الغير ـ هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة

والوحشة والقلق وأخيرا بالعدم ـ هى التى تصلح لأن تكون محركا للعمل الفنى الإصيل . أما « السقوط » فانه لايحرك فى الفرد شعوراً أو انفعالا ذا طابع خاص ، وبمعنى آخر أن اندماج الفرد فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لايكون حافزا أصيلا على الإنتاج الفنى الممتاز ، وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته وبوحى من مطالبه لايتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة فى الفكر الاوربى المعاصر رغم ذيوع الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية ، وما ينبغى أن تكون عليه الفنون فى رحاب الاشتراكية ، غير أن الدولة قد تدخلت أخيرا لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه فى البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضا فى دائرة هذا التوجيه الملزم الذى تمارسه سلطة الدولة :

٢ ـ النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية فى الوسط الفنى إنما يرجع إلى مبالغة الرومانطيقيين ودعاة مذهب « الفن للفن » فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لاينتج إلا وهو فى عزلة عن المجتمع ، أى وهو فى برجه العاجى ، وأن

هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والإلهام الفني والواقع أن أشد الفنانين تعصبا للنزعة الفردية ولمبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجمود والظلم وضحالة الذوق الفني ، هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون في نفس الوقت أنهم إنما ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية في مجتمع ما . وعلى هذا فان الخلود أو المجد أو ذيوع الصيت الذي ينشده الفرديون إنما ينطوي على أمل براق في مجتمع أفضل مقبل .

٣ ـ النزعة الفردية العقلية

وقد أشرنا في موضع سابق إلى الموقف الكانتي ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن **بالفردية العقلية** ، فقد وضع للذوق قوانين تصلح لأن تكون قواعدا لجميع العقول ، ومع ذلك فان الحكم الجمالي عنده يتصف بالضرورة الذاتية ، فهو حكم ذاتي ولكنه ينتفي إذا لم توجد حياة اجتماعية أي « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فان موقف (كانت) يختلف عن موقف الاجتماعيين المعاصرين ، فالمجتمع في نظره ذو طابع شكلي مثالي يكون فيه الأفراد في مستوى واحد بدون نظر الى اختلاف التربية والوعي الجمالي ، بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالي يتسم بالطابع النسبي ، إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم اجتماعي معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فانه

يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى .

٤ ـ بداية النظرة الاجتماعية للفن

لم تكن النشأة الاولى للموقف الاجتماعى بصدد الفن متخلصة تماما من رواسب المدارس القديمة ، فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ، ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجماليين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً ، فاعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالتالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلا ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى: الجنس والبيئة الطبيعية والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ، بينما نجد أن دوركيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكلوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جويو فهو يتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يفترض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز إمكانياته الشخصية فهى تمتلىء خصوبة وتدفقـا وتكون مصدرا لإبداع الحياة ، ومن ثمت فهى أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويو يجعل المشاركة الوجدانية ـ فى نطاق أنحاء الذوات المتماسكة وفى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذوات المتماسكة ـ أساسا للشعور بالجمال، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعى فانه مع هذا لم يفلح فى الاقتراب من الموقف الاجتماعى الأساسى ، ذلك لأنه فضلا عما أدخله من عناصر غير جمالية فى الشعور الجمالى ـ منها ماهو دينى أو أخلاقى أو علمى أو مشاعر غير اجتماعية ـ فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهى مصدر الإبداع الفنى ذات طابع مطلق، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالى قبول أى مبدأ مطلق .

٥ ـ النظرة الاجتماعية للفن .

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى فى ميدان علم الاجتماع الجمالى قد تعثرت بعض الشىء ، فان دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضرورى أن ترسم أولا حدود هذه الدراسة ومنهجا فضلا عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية فى ميدان الاجتماع الجمالى .

فقد لاحظ الاجتماعيون أن «ظاهرة الانسجام» وهى أساس الشعور بالجمال وكذلك «انعدام الانسجام» الذى هو أساس الشعور بالقبح ـ هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيدا مما يظن الفرديون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض فى الحياة الجماعية للانسان . وليس الانسجام فى الشىء الجميل متعلقا بهذا الشىء أى بالموضوع بحيث يكون صفة لازمة له، منفصلة عن إدراكنا له فى عصر معين ، وفى مجتمع معين، كما يدعى الموضوعيون ، بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا فى مجتمع معين وفى زمان معين .

---

(١) راجع :

Ch, Lalo : *L'art et la vie sociale* , *Notions d'eslhétique,*

الدكتور عبد العزيز عزت . الفن وعلم الاجتماع الجمالى .

فالانسجام الذى ندركه فى الأثر المعمارى مثلا ، ويكون أساسا لحكمنا على هذا الأثر بالجمال ليس هو المتوسط الذهبى النظرى الذى يصدق عند الجميع فى أى عصر من العصور ، وفى أى مجتمع من المجتمعات ، بل هو الانسجام الذى تستريح إليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين ، بحيث يلقى قبولا واستحسانا عند الغالبية العظمى منهم ، ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الاجتماعى وللجزاءات الاجتماعية .

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردى وفاعليته فى العمل الفنى ، بل إن الفرد هو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفذه ، ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الأفراد فى المجتمع ، بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة، تلك الروح التى ينبع منها إلهامه الفنى والذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه . وتفسر الأصالة اجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان واعترافه بأنه أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « ليفى برول » فى تأكيدها للطابع الأجتماعى المميز للظاهرات الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة مبالغتها فى طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغاتهم فى إظهار الجانب الفردى وحده فى العمل الفنى . وحقيقة الأمر أن الفرد ينطوى على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية ، وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفنى الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة. ويتحدد وقت ظهور هذا « التركيب » عن طريق المجتمع ، فيأتى لكى يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والاستحسان موليا ظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها،ومن ثم فان الفنان العبقرى لاينشأ من تلقاء نفسه، ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه « بطل » منتظر ؟؟

فالفن إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن ـ كما ذكرنا ـ يتميز بالطابع النسبي ـ وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لاتتأثر بالاختلافات الفردية أو الاجتماعية .

وإذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فان للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى ـ كما ذكرنا ـ ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذة الناحية، مما نلاحظه أخيرا من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللاشعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسية بالصبغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها حينئذ تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية ولإحساسنا بالجمال .

٦ ـ التنظيم الاجتماعى للفن .

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم فمن الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعى ، ولما كانت النظم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فان النشاط الفنى فى المجتمع لابد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها **تركيبا فوقيا** فى ميدان الفن (١) .

اولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

ا ـ **المادة** : وتعتبر المادة التى يشكلها الفنان أولى هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

ب ـ الحرفيون (الصناع) : وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب **لالو** إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحى تطور أساليب التزيين واختفائها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابى .

حـ ـ الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية : وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسى تأثير بالغ على النشاط الفنى ، ذلك أن الإنتاج الفنى فى

---

(١) راجع Ch. Lalo, L'art et la vie sociale .

المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة ، فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع ارستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما تخمد جذوة الصراع الطبقى ، فان كثيرا من الفنون سيختفى أو يتعدل، ولاسيا تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية. فسيندثر الفن الأنانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع ، وبذلك يكرس الفن نشاطه للجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق ، وتتلاشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع، ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهريا فى هذه الحالة ، بل سيكون التزاما اجتماعيا ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

ء — النظم الدينية . ولهذه النظم الدينية ـ كعامل غير جمالى ـ تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظما دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحا فى مختلف العصور فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبادىء الدين المصرى القديم:

وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الأوربية وفى عصر النهضة . ونجد أن تحريم رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح فى تأخر هذه الفنون فى ظل الإسلام واليهودية .

هـ ـ النظام العائلى : تعتبر الأسرة نوعا من التنظيم الاجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع اجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولكنها إذا ما اتخذت مظهر الترف ، فانها تندرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الاجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والانشقاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لايعنى كثيرا بأحوال التنظيم العائلى السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلى ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج لزوجته أو الأب لإبنه ، فذلك النوع من الحب لايثير انتباه الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حبا يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ، وهكذا فاننا نرى شكسبير وقد أخرج عملا فنيا رائعا بتصويره مثل هذا الحب فى « روميو وجوليت » .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحى الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التى لاتتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية

مثل « غادة الكاميليا » أو « نانا » أو « أزهار الشر » إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الأعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل فى هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية، بل إن الفن يؤدى وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقا بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية ، فان الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التى تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستتعقد ويشيع فيها الانفصال وينعدم التماسك الاجتماعى إذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكبوتة.

و ـ التعليم : ونجد أيضا أن لاتجاهات العليم آثارها التى لا تجحد على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع، وكذلك تؤثر الخلافات البيداجوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .

... ...

هذه هى إذن العناصر الغير الجمالية التى تتداخل مع الفن كتنظيم اجتماعى . ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما تتداخل فى أى تركيب جمالى لاتسلبه طابعه الجمالي المعين وإستقلاله الخاص عنها ، بل إن التركيب الجمالى يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها فى إطاره وبذلك يسبغ عليها مسحة جمالية .

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم غير جمالية ، فمثلا نجد أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة، وكذلك كان للثقافة الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضا لروائع الفن الإيطالى تأثيرها على الأخلاق الفرنسية فى القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشىء عن تأثير البيزنطيين فى الأتراك وتأثر الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها . وكذلك فان الاستقلال النسبي للفن يسمح له بأن يدخل فى علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك فى الحياة الفردية ، فالفن بالنسبة للجماعة أو للفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس دون أن تستهدف غرضا أو غاية ، وقد يمثل العمل الفنى أيضا هروبا من نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهذيبها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى أو محاولة للتطهير، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد وقد يكون أيضا لتخطيط المدن وتنسيق المنازل والحدائق القائم على أساس فنى جمالى، تأثيره الذى لا يجحد على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيرا من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف

التاريخية فى مجتمع ما ، فبينما نشاهد عنف الأزمات السياسية والعسكرية إبان الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك فى الميدان الفنى انتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء فى حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البورجوازية فى عهد لويس فيليب قد صاحبته أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقالها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لاديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدنى غير دينى، نجد أنه فى خلال هذه الفترة تظهر فى ميدان الفن حركة الأدب الكاثوليكى الجديد وافتتاح الصالونات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة فى الميدان الفنى، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبين والمستقبليين والتعبيريين والسرياليين والتجريديين، ولاشك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيرا عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضا أساسيا بين اتجاهاتها واتجاه التنظيم السياسى والاجتماعى الديموقراطى فى ظل الجمهورية الثالثة فى فرنسا .

وعلى هذا فان المؤرخ قد يحار فى فهم الأعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذى يؤرخ له ، فقد يكون الأثر الفنى معارضا لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبرا عنها . وقد أشرنا إلى هذا الموقف فى مقدمة هذا الفصل حينما ألمحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين.

فالفن لا يحمل إذن طابع الالتزام [١] الإيجابى بالنسبة للمجتمع ، أى أنه ليس من الضرورى أن يكون خاضعا ومعبرا عن التيارات الاجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفى هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسى للحرية الإنسانية وللاستمتاع بهذه الحرية.

وإذا أعتبر الفن ترفامفرطاً يتسم بطابع التحدى المثير فانه يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الأنانية وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ فى تربية أجيال عدة من المعجبين به وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملا اجتماعيا مهما ظن البعض أنه عمل فردى ، فان الفنان التشكيلى الذى ينجز لوحات فنية

---

١ ـ قد أثار الاشتراكيون قضية « الالتزام » فى الفن ومضمون دعواهم لايخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من اراء حول استمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن ارادته ، ولكن النظرة الاشتراكية للفن تحصر نشاطا فى دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها هى طبقة الكادحين أى البروليتاريا . وقد أخطأ البعض فى تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، فهموه بمعنى الالزام ، أى أن يكون للمجتمع الحق فى فرض سلطته على اساليب الفن وانتاجه فيخضعها لأوامره ونواهيه ، بحيث يكون الفن « موجها » فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الالتزام انما ينبع من ذاتية الفنان الاشتراكى ، التى تكون قد انصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الاشتراكى . فيحس الفنان ـ وهو يعبر فى حرية تامة وبدون أى الزام من سلطة أو أخرى انه انما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتيا بعدا عن أى ضغط خارجى .

يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوما ما،وما الشهرة والحفاوة إلا أمران اجتماعيان . يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور.

ثانيا : النظم الفنية فى الحياة الاجتماعية :

توجد فى الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم اجتماعى معين .

الشعور الجمالى وجزاءاته

يجب أن نسلم أولا بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا ، وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند إليها الشعور الجمالى، وكذلك الشعور الأخلاقى، والتى تصدر عنها الأوامر المطلقة، سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الأفراد فى المكان والزمان . ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الأساطير مصدرا لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور . ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الفنى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الإحساس أو الشعور المرهف، وأصحاب هذا الإحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكنونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فانها تتمثل فى : النجاح والمجد والخلود وأضدادها . أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والإهمال والسخرية والتحقير . وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزا له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره . وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا أو لا شعوريا . ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الأول لأحكام النقاد على الأعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ، ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب . فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية.

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة . وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم، والجماعات التى من النوع الأول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيحاء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الإعلام البارعة

بحيث تنمحى إرادة الأفراد، كما يقول جبريل تارد. ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الأعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الأعلام المختلفة فى عصر انتشر فيه الإعلان بطريقة مذهلة. ولكن الفن فى العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التى تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضى وتكون أحكامها على الأعمال الفنيه ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذى يحدثه الجمهور العادى ـ الذى تلتقى جماعاته عرضيا ـ وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعى الجمالى هى المعول عليها فى الميدان الفنى، وسنرى أن المجتمع يخول لهذه الجماعات سلطات جمالية خاصة، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور فى هذا المجال، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن.

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الأسلوب، فالأسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان أسلوبه الخاص فى التعبير عن موضوعه، وليس الأسلوب هو الأصول العامة للصنعة ـ تلك التى يتلقاها التلميذ المبتدىء عن أستاذه الفنان ـ بل الأسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا ذا لون خاص وحرية وتلقائية خصبة. أما الأصول الفنية للصنعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه. فالفنان الذى يحتذى هذه الأصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها، أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الأصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به، وقد يمارس فنانون آخرون نفس هذا الاسلوب فتنشأ مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة الفلمنكية الخ ..

فالأسلوب إذن هو العـامل الحيوى فى الفن ويمكن أن نشبه الأسوب بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحيـاة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الأنواع الأدبية أو الفنية . ومن هذه الأنواع نجد الشعبي كالكوميديا والأرستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الأنواع لا تتمايز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لأحكام الطبقات الاجتماعية . ففن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطى الشعبي . ويظهر الأسلوب أيضا فيما يسمى « la Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمـع الحديث نتيجة للتقليد الأعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة . وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الأسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة انتشارها وذيوعها .

البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الإجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لهـا سائر مباحث علم الإجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن ثمت ارتباطا بين الصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الإجتماعية التى تشتمل عليها البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالخامات والصور

وطريقة الأداء والموضوع والاتجاه الفنى كـلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية فى اسبانيا مثلا كان لها تأثيرها الكبير فى ازدهار الفنون الحربية والدينية بسبب الصراع بين الأسبان والمسلمين. وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضا فثمت شعب يميل إلى التلوين الصارخ ، وشعب أخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط. وأيضا نجد الألمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الإسبان الموسيقى الشعبية ذات الأضوات التى تحدث فى المستمع اهتزازاً أوتطريبا هكذا نجـد للبيئة تأثيرها الكبير على الفنون من النواحى الدينيـة فالأعمال الفنية ذات الطابع الدينى فى مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التى تنشأ منها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمى خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذى ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافى ، ومع ذلك فهو يظل غريبا على البيئة التى يصعب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفنى السائد فيها .

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الأساسية فى الحياة الاجتماعية هى : الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيرا الأسـلوب . وبينما يختص الأسلوب بالفنان وحـده ، نجد الشعور الجمالى والحكم الإعجابى أى الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .

الباب الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى (تابع)

التطور الاجتماعى للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الأساسية فى علم الاجتماع الجمالى وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن فى كل عصر من العصور، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة فى كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتى المميز وصفاته الأساسية التى تجعله يختلف فى عصر عنه فى أى عصر آخر .

١ ـ المراحل التاريخية لتطور الفنون (١)

الفن البدائى :

ولما كانت النزعة التطورية فى الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن فى أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيتعين أن نستعرض

---

١ ـ راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالى للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦ – ٩٧

راجع أيضاً Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Boas : Primitive Art. Oslo

Herbert Read, Art Now "The significance of Primitive Art, p. 33

صور النشاط الفنى عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حاليا فى مناطق منزوية من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعا وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين . والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتاخرة ـ ذو مسحة دينية، فللو ثنية أثرها الكبير على الفن، ويبدو واضحا فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتم، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبره فنية متوارثة ،وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة، ويتاثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعا لأنه يشترك فى أدائه الجميع، كالرقص والغناء ، وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما اتقاء لشره، وذلك كما يرسم البدائى صورة الثعبان أوالتمساح مثلا، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من الشيء نفسه الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور والفناء ولهذا فان «ليفى برول» يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللفن عند الأقوام المتاخـرة أيضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام

أو التأثير فى العدو أثناء الحرب، فالعمل الفنى عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي نفعي . . .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائى أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع للعامل الاجتماعى التاريخى ، فان الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث ، يتميز أيضا بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخى ، وأقدم الفنون التى عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة نجدها فى الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والأمراء والنبلاء ورجال الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية، فنجد فى مصر مثلا الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد، وهى خير دليل على الوجهة الدينية للفن، وكذلك فان هذا الفن لم يكن حرا تلقائيا ، بل كان فنا نفعيا مقيدا برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا وإستاتيكيا لا يخضع لعامل التطور ، وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد كان — على العكس من ذلك — يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة ، وتسوده أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حربيا من بعض الوجوه، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما نرى فى كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد فى مصر القديمة .

وإذا كان الفن فى الشرق له هذه الصفات فاننا نرى الفن فى بلاد اليونان ـ وهى أقدم البلاد الغربية التى اهتمت بالفنون ـ يتميز بأنه فن الحياة لأنه يمجد ويصور الحياة الدنيا بآمالها وآلامها ومسراتها،ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية، فهو إذن يشيع البهجة والمرح فى حياة الناس . ولم يكن الفن فى اليونان القديمة مظهرا من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره ـ باستثناء الرقيق ـ ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق، ومن ثم فهو يتقدم إلى الأمام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية ، فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فاننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الأصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن **انسانى** .

وإذا انتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى فى أنه فن ارستقراطى حسى يمجد الحكام والقواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبرا عن نواحى المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الفن الرومانى بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنـون الجديدة قد أحرز ، تقدما ظاهرا عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليـــد الرؤساء والحـكام . وكـذلك ازدهر عندهم فن الحدائق وهي ذو صلة وثيقـة بفن العمـارة .

والأمر الذى لاشك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدوداً بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفنى عند اليونانيين القدماء . فبينما نجـد العبقرية اليونانية تحـرز التقدم فى الميدان الفنى والفلسفى ، ونجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحـاث القانونية فحسب وبذلك تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

الفن المسيحى

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحه الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة الفضيلة ويصـور النزعات السامية فى الإنسان ، والفضـــائل الدينية كالاستشهاد والتضحية ، الصبر والأمل فى حياة خالدة ، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وروعـة مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحيـة بأسلوب بالإيمـان الدافق الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الأخـير ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . . كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الـكنائس وأصبح فنا مسيحيا خالصـا يعرف بالفن القوطي وهـو يرمز إلي معان دينية كالتوبة

والأمل فى الخلاص ، ونجد ذلك واضحا فى كاتدرائية نوتردام فى باريس .

الفن المسيحى لم يكن فنا أرستقراطيا خالصا، بل كان فنا شعبيا تتذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديموقراطى كالفن اليونانى ، ذلك لأنه كان يخضع للعامل الدينى ، بينما الفن اليونانى كان فنا لذاته .

الفن فى عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر الميلادى وفى هذه الفترة نجد اتجاها إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال فى ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون بطابع البهجة والمرح ونزعت عنها طابع الحزن الذى اتصف به الفن المسيحى ، كما اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطى يحتقر الواقع الخارجى ويدعو الى التنسك والزهد والعكوف على دخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية . ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء طائفة المتطهرين البروتستانتيين الذين ناصبوا الفن العداء استنادا إلى انكارهم لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فنانى عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشى ، وربما كان ذلك راجعا إلى قربهم من المقر البابوى فى روما حيث كانت محاكم التفتيش

تشيع الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء ، وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الدينى فى روما ، بها كان الفن فى عصر النهضة فى إيطاليا يستجدى الطبقة الموسرة فى المجتمع وهى طبقة رجال الدين ومن يلوذون بأكتاف الفاتيكان . غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والإنسانى المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللادينى فى أوربا .

الفن فى العصر الحديث

فاذا انتقلنا إلى العصر الحديث – فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر – فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية . فأصبحت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل ، مما أدى مؤخرا إلى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفنى فى الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافسا شديداً فى إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن فى تجميل السلع وابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها ، وكذلك فى الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل فى إنتاج السلع وفى توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والاهتمام

بشئون الحياة الجارية ، وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التى أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت فى هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحال فى برج إيفل ، وإن كانت قد أهملت فى هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهريات والأطباق .

الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية فى القرن العشرين فاننا نجدها لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجدة يموج بنزعات متعددة متضاربة ، فثمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التى تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتتجه إلى الكيف لا إلى الكم فى الانتاج فهى تنقسم إلى نوعين :

ا ـ فنون نظرية عقلية أى دينية

ب ـ ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى وأحداث المجتمع وما فيها من جمال، وأصبحت الدولة تحمى هذه الفنون الجميلة وتشجعها، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومى البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت فى العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غاب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص ، وكذلك تدخل فى تقييمها طائفة تجار الفن فى جمهرة العاملين والصحافة ووسائل الإعلام المختلفة، وجهلاء

الناقـدين بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سوقها المليء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الاجتماعي وممالاة الحكام وذوي السلطان والعلق بالمظهر الكاذب البراق وبذلك تعرضت هذه السوق التجارية لهذات الهبوط والصعود تماما كما يحدث في أسواق الأوراق المالية والتجارية ومن ثم فقد اتسم الفن ـ بصفة عامة ـ بالاتجاه إلى الـكم لا إلى الـكيف والتجويد.

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محدده ذات طابع مميز من مراحل التطور الفني، بل هي كما سنرى مرحلة إعداد لتيار فني جديد قد تحققه الأجيال القادمة .!

ولقد تعـددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهـات في دنيا الفنون، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهـرهم سيزان وفانجوج

---

١ ـ يرى التعبيريون Expressionists أن النظرة العقلية تؤدي الى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهي التي تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هي في طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لـكي نشعر بالمشاركة والانفعال الخالص بالأشياء . فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعا للجمال، بل يمارس صنعته الفنية لـكي ينقل المشاعر العارمة التي يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أي نوع من التحرير . ونجد من التعبيريين روبتزوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ ـ لا يهتم الرمزيون Symboliste بالموضوع كما هو في الخارج، بل يحاول الفنان الرمزي أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجي، فالفن تعبير شخصي .

يقول سيزان « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عملي ـ أي أن أقدم نسخه مطابقة لها ـ بل إني أعبر عنها، أي أنه لا ينقل عن الموضوع أو الإحساس المرتبط بالموضوع، بل يلجأ الى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) .

وجـوجان ثم التكعيبين [١] وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين [٢] وعلى رأسهم كاندنسكى ، ثم السيريالين [٣] ومنهم شيريكو وماكس أرنست وسلفادورد الى ومارك شاجال . وتبلورت هذه الحركه فى شكل مدرسة فينا سنة ١٩٢٤ واصبح لها دعاتها الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه بريتون وغـيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية (الانطبـاعية) Imprssionism

---

١ ــ التـكعيبيون Cubist يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثريين، وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المعمارى اذ الطبيعة فى نظرهم كما لاحظ سيزان ما هى إلا صورة هندسية . ولهذا نجد التكعيبين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فنهم وأولها المـكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكرى والمخروط والاسطوانة ، فكأنهم فى صورهم انما يحللون الموضوع المركب الى أشكال وخطوط تكون هى عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ ــ يرى التجريديون Abstractionists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعيه يمكن التعرف عليها ، فالايقاع فى الخط اللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى (راجع آراء فى الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ ــ يعتمد السيرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت نه مدرسة « فرويد » والسيريالية فى الفن اتجاه الى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقد ومن الـكبت النفسى ، فلذا فم الذين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لـكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وتـــد يظهر هذا التعبير فى صورة أساطير خيالية خرافية تـكون فى بعض الأحايين كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥)

من أمثال أدوارد مانية Manec وهم يهتمون باظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر ، بواقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية[٤] Fauvism والنزعة الإشعاعية[٥] Rayonism ثم النزعة التركيبية[٦] Constructivism والنزعة

---

١ ـ النزعة الوحشية : وهى تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حد الانفعال ، وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيري من الأسلوب الزخرفي عند جوجان وماتيس .

ومن الأسس التى يقوم عليها المذهب الوحشى الدوافع الغريزية التى تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فطرة الحر البسيط المنطلق وبين حضاوة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسى هى البساطة فى الاسلوب وابراز الانفعال فى ألوان صارخة ، وتشويه الأشكال ، وتحطيم الخطوط .

٢ ـ النزعة الاشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى تقوم على ابراز عصر حساسية الحركة التى تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزمانى (الرابع) وللوصول إلى هذه الغاية ، يراعى الفنان فى الأداء ، الأشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .

٣ ـ النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩٢٠ وهى نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ، ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغى أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد فيحاول تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويستند الفن التركيبى الى أساس الزمان والمكان ، بحيث يستند الى الفراغ معبرا عن المكان ـ ويستند الى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان .

الشكلية(١) Formalism والنزعة المستقبلية(٢) Futurism والنزعة الدادية(٣)

١ ــ النزعة الشكلية : وينزع أصحابها الى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التى تستند الى التكوين البنائى للأشكال التنظيم الايقاعى لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التى تبرز فى عمارة التشكيل أو البناء المعمارى للأشكال .

٢ ــ النزعة المستقبلية : عبر أصحاب النزعة المستقبلة عن مضمونها فى البيان الصادر فى ١١ فبراير عام ١٩١١ وهى تعبر عن الحركة الكونية فى صيرورتها ، وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والألوان ، وتستقى هذه النزعة جزورها من النظرية النسبية التى كشفت عن البعد الزمانى الذى يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية، وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تحدب الخطوط وتقوس الأشكال واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء فى الوجود يتحرك ويتغير فى صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أى تحطيم خطوط الأشكال لتكشف عما وراءها وتكون فى حالة اندماج :

وتفترض هذا الاتجاه المستقبلى ان الزمان والمكان ليس لها وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمى فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة . وأشكال المادة اذا ما خضعت للحركة السريعة تتلصت وانكمشت حتى تتلاشى وتختفى عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدما حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فنى خصب تشتعل حماسا .

٣ ــ النزعة الدادية : صدرت هذه الذهبية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها أشياء متكسرة ، وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الأشكال الواقعية ، وتعنى برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف .

Dadaism وأخيرا نزعة ما فوق المادة [١] Supermatism . هـذا بالاضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية [٢] ورومانسية [٣] وواقعية [٤] .

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية فى الفترة الأخيرة بحيث كاد أن تكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية فى الميدن الفنى . فنجد يتأثر بالمذاهب الفكرية وبالمواقف السياسية والعنصرية فثمت فن شيوعى وآخر ارستقراطى ، وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح فى مجال النشاط الفنى .

٢ - التفسير الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن)

لاشك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون - وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن - لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالى ، إذ

---

١ - نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة الى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الأشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٢ - النزعة الكلاسيكية : Classicism ، وقد ذاعت فى عصر النهضة وهى تخضع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى فى الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال . وتحترم هـذه النزعة القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى القديم من وحدة وايقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

٣ - النزعة الرومانسية : Romanticism

وهى تعد ثورة على الفن الكلاسيكى ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان فى تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة فى اطار تعبير فنى انسانى .

٤ - النزعه الواقعية : Realism

وتمثل هذه النزعة تحولا فى تناول موضوعات العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعى ولا سيما حيـاة الطبقة الدنيا ، مع اعتقال الموضوعات الدينية والارتباط بالواقع الانسانى ومعايشة التجربة الحية ، كما اتجهت هـذه النزعة الى الناحية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المتخلفة فى التعبير الفنى .

أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية بحيث تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافزيقية لعلم الاجتماع الجمالى .

وقد كان فيكو Vico الإيطالى (١٦٦٨/١٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية (١) . فعلى الرغم من أنه كان يسلم بالأصل الاجتماعى للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدورات زمانية ثلاث هى: عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى ، فالمجتمع البشرى يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

ففى عهد الآلهة كانت تسود الناس حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم المخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الاسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، واتجه وجهة لاهوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما فى **عهد الابطال** وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجها خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الاحرار أى أنه اصطبغ بالمسحة التاريخية .

وأخيرا نجد **العهد المدنى** ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفى خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل فى حياة الناس فى المجتمع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهى دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الدينى والتاريخى والمدنى على التوالى وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا انتقلنا إلى **هيجل** (١٧٧٠ / ١٨٣١) فاننا نجده يقول بقانون

---

(١) جعل فيكو الفن الشعرى أول الفنون فى النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال .
وهذه النظرية ترجع الى أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر ص ٢٤ ـ ٢٦) .

دورى مغلق ذى ثلاث حالات، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لهما synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات، هى: الرأى وضده والتأليف بينهما والفن هو الذى يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية فى الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان، وإبداعية فى الغرب المسيحى ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل فى نفس الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية أو المنطقية ، وأخيرا نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضا بحسب هذه النواحى الثلاث ، فثمت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء والموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت . وأخيرا الفنون الشعورية ، وهى الشعر الغنائى والقصصى والمثيلى . وفنون الحركة أول الفنون فى الظهور أو ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن الفنون الدافعة ، أما الفنون اليونانية فانها تصدر عن القوه العاقلة ، وأخيرا نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع (١) .

اما اوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث ، الحالة الدينية

---

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالى - ص ٥٨ .

والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ، ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة . ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة اللاهوتية فى الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية فى الحالة الثانية ، ثم النزعة الوضعية فى الحالة الثالثة فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى ويكون نسبيا لاميتافيزيقيا أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاما لا إجتماعيا ، وبذلك لايكون إنسانيا عاما . ووظيفة الفن عند أوجست كونت هى نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفاعليته هو الأساس الحق للفنون الجميلة :

ونجد نعد أوجست كونت موقفا حيويا عند **كروتشى** [1] فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للانسان ، وقد سار **برجسون** فى نفس هذا الاتجاه الحيوى ، والمعروف أنه ليس ابرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده فى كتاب « الضحك » . على أن لهذا الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف جمالية متفرقة فى مؤلفاته .

يرى برجسون فى كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هى الكشف عن الطبيعة ، أى الجهد الحيوى الخلاق . ذلك أن بعض النفوس ــ وهى نفوس الفنانين ــ تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتنفصل عنها انفصالا شعوريا غير مقصود ، وليس هذا الانفصال منطقيا أو منهجيا كما هو الحال فى الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى . ولكنه

---

١ ــ راجع المجمل فى فلسفة الفن : بنديتو كروتشى

انفصال طبيعى مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومى، ترى الأشياء فى باطنها أى فى ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهى تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر، وكما تظهر من خلال الصور والألوان، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ماتراه شيئا فى دائرة إدراكنا الحسى وذلك عن طريق ماترسمه من الصور والألوان، وقد نكون نحن عاكفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا الحقيقتها الباطنة، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه، أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والألوان إلى ماتعبر عنه من حقيقة خالصة، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن وهى أن يكشف لنا عن الحقيقة لذاتها وذبذباتها الباطنية أى عن الجهد الحيوى الخلاق الذى نسميه الطبيعة »

فكان ثمت التقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان فى اتجاه كل منهما إلى التماس مع الجهد الحيوى فى ديمومته الخالصة وفى حيويته النابضة.

ونجد بعد برجسون فيلسوفا آخر مثل ارنست كاسيرر ١٨٧٤/١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفى بصدد الفن فى كتابة « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسيرر أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه فى صور رمزية. وعلى مرغم من أن كاسيرر مثالى النزعة كفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بادخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « إن الموضوع الحقيقى للفن ليس اللامتناهى الميتافيزيقى كما هو عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل، بل يجب أن نبحث عن الفن العناصر الأساسية التى تتركب

منها تجربتنا الحسية ، اعنى الخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر فى كل مكان إذ لاخفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهى مرئية ومسموعة وملموسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر» مذهب كاسيرر واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هو ايتهد عن الفن .

... ...

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسيرر مارة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشى وتين Taine (٢) وبرجسون ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه فى العصر الحديث ، أى أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفنى ، أى للنشاط الفنى .

وتنتهى هذه المواقف عند مواقف كاسيرر الذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذى يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التى يكشفها الفن صورا معقولة فانه يقوم بعملية تحـويل مستمر لهـذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيـوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذن فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية

---

١ ـ راجع: E. Casoirer : Introduction to a philosophy of human: Culture, Doubledsy Anchor Rooks 1953. p 201

٢ ـ وقد أشرنا الى موقف Taine في موضع سابق .

ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق العلم الجـديد أعنى علم الاجتماع الجمالى ، إلا أنها مع ذلك ـ وبخاصـة نظرية فيكو وأوجست كونت ـ توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

غير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن ـ كما رأينا ـ تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن نحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصـور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع فريد مميز لا تتدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد اهتم كثير من الباحثين مثل Grosse ـ كما ذكرنا ـ بدراسة الفن عند قبائل البدائيين الذى لازالو يعيشون بين ظهرانيا ، واهتم غـيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض المؤرخـين فهى تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافى وامتزاج الحضارات بل إنها ربما كانت صورا متدهورة لفن كان مزدهرا راقيا .

والأمر الغريب حقا أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكـثر تقدما من حضارة هذه القبائل فهو ينم عن ترف باذخ براق ويعبر عن نزعة استقلالية ذاتيـة واضحة فنلاحظ أن بعض الصيادين أكـثر تقـدما فى الميدان

الفنى من الرعاة والزراع ولا سيا فى فن الرسم مع أن هؤلاء الأخيرين أكثر تحضرا من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فان الفن البدائى- كما ذكرنا سابقا -له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالفنان البدائى يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل صورا وتماثيل للطواطم totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية ويرسم الصور المرعبة على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم فى الاحتفالات الدينية أم فى مواسم الحصاد وفى حفلات الزفاف وفى وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضية طبيعة حياة البدائيين .

ومهما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيرا من الصور الفنيه البدائية القديمة يتعذر علينا فهمها والإهتداء إلى مدلولاتها، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال الحديث لكى نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا . وسنلاحظ فى هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائى الصوفى الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ، ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكون رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالى وحقيقته .

غير أنها تردعلى الذين يقولون بتساوى الأنوع الفنية،أى بتساوى المراتب الفنية فلا يوجد فى نظـرهم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائى أو فـــن راق متطـور .

والواقع أن هناك فنا عظيما وفنا ضحلا، وفنا. تشيع فيهالثقافةوفنا شعبيا، وصوراً فنيه حية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الـكبرى التى نستشفها من خلال التطور التاريخى للفن فى المجتمع ، أعنى الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر سموا فى حالة التقدم أو العكس من ذات فى حال التراجع regression وفى كلا الحالين يحدث تغيير فى التكنيك الفنى .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصـــدر تاريخى ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل فى مستوى أقل أو بصفـة غامضة ، ذلك أنه فى ميدان الفن كما فى غـيره من ميادين النشاط الاجتماعى الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشى شىء منها أويندثر أو يخلق من عـدم ، بل يقـوم الجديد منها على عناصر قديمة ، فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القديمة . وكـذلك فاننا قد نشهد تحولا تراجعيا للصور الفنية فالرقصات الشعبيةعند الفلاحين فى بعض قرى فرنسا هى صور فنية متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط الملـكى فى عصور سابقة ، وكـذلك نجد كثيراً من صور المسرح والأغـانى الشعبية مستقاة من مسرح وأغانى الطبقة الارستقراطية فى عصرماقبلالثورة الفرنسية وفى هذا ما يقدح فى آراءا الذين يقولون بأن الفلـكور الشعبى يحتوى على فن ساذج بسيط ، تلقائى وغـير معقد وأنه وحده ـ القريب مـن الطبيعة

الضافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتوهمها بعض النقاد إذا هى حصيلة بتارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة فى أعماق التاريخ الفن للأمم والشعوب ، ومنشأ هـذا الوهم عندهم يكمن فى إيحاءات السهولة والبساطة فى التعبير التى يتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجبولة من أى حامـل حضارى تاريخى - عن أن تقـدم لنـا صاغة مماثلة له كتبعـير بسيط نابع من الأعماق .

٣ - التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام فى الحركة الفنية هو إلتزام عدم النقل والاتجـاه إلى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فاننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد .

ولهذا فان مؤرخى الفن قد اكتفو بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنتظمة تمر بها الفنون وهى عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث، فالتطور الفنى قد مر بثلاث مراحل مرحلة ماقبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكيه وهى مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالى .

وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح العقلى كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية التمييز بين الأنواع الفنية .

ونجد عكس ذلك فى المرحلتين الإخريين : ماقبل الكلاسيكية وما بعدها إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة مثلاثية بالنسبة لأى فن من الفنون ، فانها تعود لتبدأ من جديد وفى نشأة جديدة تتتابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذاء .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجى السريع الأداء المتلاحق الحركة سواء فى الفنون التشكيلية أو فى الأعمال الأدبية فلا تجد لديهم التزاما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون فى ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالنزعات المستقبليه والوجودية السائدة .

وقد كان لهذة الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضا ، فظهرت انواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة فى أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها ، ولكن الذى يجب تأكيده هو أن هذة المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هى مراحل اجتماعية ، أى أنه ليس فى مقدور أى عبقريه فردية أو تخلق بمفردها تيارا فنيا أو مرحلة فنيه مسيطرة ، بل قصارى ماتفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الإجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها

رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الإقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لاتتلازم مع درجات التطورات الأخرى المناظرة لها ، فنلاحظ مثلا أن وصول فينا إلى ذروة المجد الفنى قد صاحب اضمحلالها السياسى والتجارى وقد تأخرت ثورة فرنسا الروما نطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك فقد تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الجديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجيا ، فنحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قدجاء فى موضعه من حركة التطور الفنى أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نسطيع أيضا تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحله نشأة أو مرحلة نضج أومرحلة اضمحلال ، وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعة الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعيين موضع العمل الفنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطاته الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرض ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ - السلطات الجمالية فى المجتمع

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لنزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة ، فان ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية ، وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياسا إيجابيا نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إلية أفلاطون - على الرغم من أننا نحث الخطى نحوه على الدوام فلا نبلغه أو نعرف حقيقه أو ننعم بالحياة معه - فانه يبقى أن نرجع إلي المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطه عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية - والوظيفة القضائية - والوظيفة التنفيذية .

أما السلطه التشريعيه فى الميدان الفنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى . وأما السلطة القضائيه فوظيفتها تعيين الأعمال الرابحة أو الخاسرة أو الملغاه أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح أو بالإسفاف أو بأنهاذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضا تسجيل الأرقام القياسية ومستويات الإجادة ودرجات الإتقان الفنى فى الجولات الفنية أى فى معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطه التنفيذيه فهى توقيع العقوبة أمنح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر أو بالنسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة (١)

١ - راجع Ch.Lalo: Notions d'esthétique p. 101

وإذن فقد أصبحت للفن مدارسه وقواعده وصنعته الخاصة به، بحيث أضحى نظاما اجتماعيا لا يبنى على مخاطر العفوية الفردية، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع، وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطة بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفنى لسلطات المجتمع وجزاءاته.

. . . . .

هذا التفسير الاجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجمالى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ماتسمح به صفحات هذا الكتاب.

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمرا فى الميدان الفنى الاجتماعى.

خاتمـــة

لقد حاولنا فى هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية، التى لاغنى عنها فى مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفنى الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال، وتطور الدراسات الجمالية فى العصر الحديث، وبينا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التذوق .

وافردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجماليين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسى للتجربة الجمالية، من حيث أن الغالبية العظمى من الجماليين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال، فالتجربة الجمالية فى نظرهم لاتستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فانه كان من الضرورى بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظاهرات الفنية، ولمشكلة الإبداع الفنى .

وإذا كان الفن هو محور هذه الداسات فانه من الضرورى أن نلقى الضوء على المصدر التاريخى للنشاط الفنى، ولهذا فقد عالجنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة فى التاريخ الإنسانى وأشرنا إلى أسبق الفنون فى الظهور .

وفى الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلناب القول فى تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجماليين بصدد هذه التقسيمات، ثم أفردنا بحثا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالى وهو آخر التطورات التى انتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلازال أمام الباحثين فيه طويل طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى أصوله استحسانا وقبولا فى الميدان العلمى .

على أن المعارضين لهذا العلم لايتوقعون له نجاحا فى المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العوم الأخرى واستعانته بها إنما يدفعه إلى التخبط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته واتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الإنسانية كلها تتداخل موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الإنسان لايستطيع أن يتوقف عن التفلسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية فكذلك لا يستطيع الإنسان أن يكف عن التذوق وعن الإبداع الفنى . فألد أعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لأنهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الأذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الأمر الذى لايمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظاهرات

الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فان تدخل شخصية المؤلف فى علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيداً، وهذا مالانجده فى الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعة » فى الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التى يستحيل بدونها قيام « العلم »

وثمت أمر هام يقف فى طريق الدراسة العلمية للظاهرات الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تقسم بالطابع القومى ، وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالنزعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية المثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية ويقف علم الجمال اللاتينى ـ فى فرنسا وإسبانيا وإيطاليا ـ موقفا وسطا بين الاتجاهين مسابقين ، فلا يقبل التطرف فى أى اتجاه ، ويميل الى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجلية ، وإلى ذوق مثقف .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجا واحدا وأساسا واحد، ولاشك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد فى هذا العلم على الإدارك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الإبداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا

نرى تشتتا فى اتجاهات الفنية وتنوعا فى النشاط الفنى فان ذلك يخفى وراءه تيارا وليدا يتمثل فى اتجاه الدراس المعاصرة تدريجيا إلى العمل المنهجى.

فالفنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لايهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو مايسمى « بالضرورة الخارجيـة » ،مؤثرا الاهتمام« بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل ودبذباته الحة ـ هـذا الفنان يرمى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة . ولعل أقوال هربرت رن (١) بهذا الصدد يمكن أن تلقى ضوءا كاشفا على هذا الموضوع وهى الموضوع وهى تبين لنا خطأ الفكرةالتى يشيلها البغض عن عن الفنان من عدم اكتراثه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصود ، وعكوف على ناطن الموضوع فحسب فالفنان يجمع بين الناحيتين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فيلعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس ـحتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالفوضى والتشتت المنهجى كل هذا لايعني انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تؤدةوثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

---

١ ــ يقول هربرت ريد فى كتابه عن «الفن المعاصر» ص ١٢٠.

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time; but ro this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity; and art is the neconciliation of these two necessities.

فمع وجود هذه الصراعات المستعرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاولا أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استطيقى خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء واعادت تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائما قوجودات فريدة وجودها هو غايتها ، والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فاذا افقدت افتقد الفن ، فالشعور بتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفنى والأساس الذى الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية[1] للعمل الفنى :

---

١ ــ يشير سوريو فى تفسيره السيكولوجى الفن إلى مراحل جمالية ثلاث يعانيها الفنان وهى التأمل الخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاة ثم يتدرج هذا الشعور فينتهى الى لذة حقيقية فاذا اعمقت هذه اللذة فانها غبطة داخلية وحالة نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق الى مستوى عملية الابداع نفسها فيحس بمعاصرته لها،ولا يلبث بعد هذا أن يقوم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فان دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة والأولى هى الأصالة والتلقائية والإنتاجية وأما الثانية فمنهــــا الاهتمام الجدى بالعمل الفنى وكـذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى بنا الى أسلوب الأداء أى ابراز الصور المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها . وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق الفجائى ، أو عن طريق تغليب التأمل اللاشعورى وأخيرا عن طريق التأمل الشعورى فيكون الانتاج الفنى مصحوبا بالتفكير .

ونختتم صفحات هذا الكتاب بالاشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن تلعبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن روح العصر أصبحت لا تشجع نزعات الفن الخالص بينما تحيط الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحضارة والتقدير .

وقــد أشرنا فى مداضع سابقة من هــذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال فى مجال الصناعة .

Esthétigue Industrièlle

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر فى تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة فى مجال الصناعة .

وأيا ما كان الأمر فان أى مبحث جمــالى لا يمكن أن يمــكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق ، مهما تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستعض بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصور الفنية .

مدرسة النحت اللمسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللمسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكمون بذلك فى عدة معارض إشترك فيها هذا الفنان السكندرى الأصيل . ومما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين إن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد إبتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج . وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والأمر الذى استرعى انتباهى . فضلا عن أصالته الفنية هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمة فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه مع هذا من أن يضمنها المعانى والصور التى تعبر عن إبداع فنى ممتاز . وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنرى مور الخالدة.

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندرى فى العالم العربى قد تكتل فى صورة لمسية فاننا نجد إنسياقا مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها تحد للنزعة التقليدية وثورة عارمة على الكلاسيكية فاننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون فنى خاص هو مزيج من عالمه الإيداعى الغنى بالصور الفنية ومشاعره وإنفعالاته المرهفة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فنرى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى عنفوان حياة هذا الشعب مصاحبا الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر فئاته الأخرى .

وأخيرا فان فن النحت اللمسى ليس بدعة فى عالم النحت بل هو فن له أصوله ومدارسه المعترف بها عالميا ولا سيما فى روما وباريس ولندن . وقد إستقبل النقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللمسى وعلى الأخص فى روما وإعتبرت من المنجزات الأكاديمية فى ميدان العمل الفنى . ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعا حينما أفردت مرسما خاصا ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب لإنتاجه الفنى الخصب .

د. محمد على ابو ريان

ملحق عن

التقييم الجمالي للنحت اللمسي (١)

تابعت باهتمام مانشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء حول موضوع النحت اللمسى ، وأذكر مساهمتى المتواضعة فى غضون العام الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية الحقة كما أشار الكاتب الفاضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين العينين والأصابع عند المثال » .

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الجادة العلمية وتجرى المنهج العلمى لهذا فان أولى خطوات الحوار السليم ـ بهذا الصدد ـ تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأسسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية عن وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية ـ إنما تصدر أصلا عن أذواق المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام ـ اذا اجتمعت ـ حصيلة للكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشرا علميا على أذواق المعجبين فى اطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفى سياق التفاعل الوظيفى للعناصر الثلاثية للتجربة الجماليه ، وأعنى بذلك تلاحم عملية الخلق مع الصورة المبدعة وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فان الأعمال الفنية المعبرة التى تكون موضع استحسان

---

(١) أثيرت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وتداهتمت وزارة الثقافة مؤخرا بالموضوع فصدر قرار بانشاء معهد خاص للنحت اللمسى فى الاسكندرية بعضويته .

وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بمبضع التشريح الجمال سواء اقتضت مقولة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائى يوصف ـ خلاف معركه كلاميــة ـ بظاهـرة واقعيــة تتمثل فى مواقف طائفــة من المتذوقيـن ، فقـــد لا يميل البعض الى الفـن السريالى أو التجريدى أو التأثرى ، وقد استهجن البعض الآخر موسيقى الجانى ، ولكن لايمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألوان الفنية من دائرة الابداع الفنى ، فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذى يجب أن يفطن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع ببصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة : ومعنى هـذا أن الأثر الفنى موضوع الاعجـاب ـ إذا أردنا التزام المنهج العلمى والتحرر من صراع المـدارس والافـكار المسبقة الثابتة ـ يجب إلا يكون موضـع إستبعاد أو أن يطرح جانبا فى متاهات الحياة الفنى أو فى غمار ما لا يعتبر فنا أصــلا .

ولهذا فان القول بأنه ليس هناك مايسمى بالنحت اللمس وأنه لا يعتبر فنا يل هو كنحت الطهى هذا القول يعتبر تناقضة صريحة لما قدمنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجة وروحه فضلاعن تجاهله للتفرقةالعامية المتعارف عليها بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وكأنى بالناقد يحصر مجـال التقدير الجمالى فى حدود أصول الصنعة الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقـاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاما منه بموقف اكاديمى معين سبق الاعتراف بمواصفاته ولهذا فان أى جديد فى مجال الفن أن يعد فى نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القـديم الثابت ومن ثم فهم يتصبدون لهـدمه وإستبعاده حتى تستقو أوضاعه وتتبدى معالم وترسخ مفاهيم فيأخـذ طريقة

إلى الاعتراف الاكاديمى ، وعنـد ذلك فقط يمنحه النقاد جـواز المرور إلى مجال التقدير الفنى - وإنطلاقا من هـذا التفسير تتهادى بالضرورة الدعـوى القائلة باستبعـاد النمت اللمس من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عـدم ظهور هذا اللون الفنى تاريخيا » لأن التمسك بهذه الحجة سيقضى بنا حتما إلى الجمود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبتكار وهى أمور تشهد بهـا التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت اللمس « قد تأخر ظهوره تاريخيا منشأته فى ذلك شأن طريقة برايل التى لم يكتب لها خط الظهور إلا حينما أزداد إهتمام العالم المعاصر برعاية مكفوفى البصر ، فتلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الإعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وثقافيـة على وجـه العموم واحداها ظاهرة « النحت اللمس » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيدا أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره فى انجلترا وفرنسا ولاسيما فى إيطاليا كما نشرت فى مقـال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة فى نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الجـادة القضية الأساسية التى تدور حول مقال الكاتب ، وأعنى بها حتمية التحالف بين العينين والأصابع عند المثال .

وأول مايستوقف القارىء أن معظم النصوص التى وردت فى المقال عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لانقطع برأى حاسم فى الموضوع ، بل لقد أحتوى على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتى حشدت بقصد

معارضتها وأكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللمس يظل مع ذلك صاحب المقام الأول فى الخلق العقلى لأغلب التماثيل » .

وفى رأيى أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التى احتواها المقال أو آنتبهنا جيدا إلى مرمى العبارة التالية وأبصارها حيث يقول الكاتب « ولكن الموافقين عن النحت اللمس يسيرون خطوة أبعد كما يجب عندما يضعون النحت اللمس على قدم المساواة مع فن النحت فيرشحونه للمسابقات وجوائز الدولة » ومنذ متى كانت السلطة الفنية العبقرية التى يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت الفنى المقبول عن كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الاغريقى مثلا ، فيستبق بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين النحت الدينى التجريدى عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى مايسميه « بالفن الراشد السوى » ويبقى أن نضل فى متاهات لامخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير الموضوعية .

لقد أتفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوريو على إعتبار النحت فنا من فنون الدرك الثانية كما يذكر فى كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هى الخطوط والأحجام ، وللخطوط سمات جمالية استوفاها حقها فى الدراسة كل من أدموند بورك وهوجارت ، وهذا يعنى أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر النحت الأساسية ، وليس هناك شك فى أن الخاصية الجوهرية للادراك البصرى تتمثل فى الاحساس اللونى والضوئى وليس فى إدراك الإبعاد والأحجام إذ أن فاقد

البصر يستطيع أن يدركها بأعضائه الأخرى وأهمها يديه وأصابعه عن طريق من الممارسة الجزئيـة واستطالتها حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته بأعضائه ويتدخل فيه الخيال المستمد من عالم الخاص إذا كان المدرك ضخما تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا أخال أنه ينـكر ظاهرة التعويض الوظيفى المعروفـة فى علم النفس ، ومؤداها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فان الحواس الأخرى الأقرب إليها تتحمل وظيفتها المفقودة ومن ثم فان هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس . ذاكرة بصرية مشتقة بأعمال القوة الخيـال ، أما القول بتضاؤل على الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية ، فذلك استنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحـال . . وإذا جاز لنا أن نستقرىء جوانية عالمنا الخاص كمبصرين ، فلا يجوز لنا مطلقا أن نحرس بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحـكاما غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين . أن الفنان المـكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع برمن إنما يضيف اضافات جديدة إلى ذاكرته المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفـة وبفضل تساون وتآزر سائر حواسه الأخرى التى تمنحه حصيلة فنية تـكون ركيزة الإنجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال التدليل على جمالية النحت اللمس بل أكـتفى بوصفه بين قوسين وهو أن الكثيرين من المكفوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فاقدى البصر بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمـال الطبيعة ودنيا

الأشكال الألوان فترة طالت أو قصرت عن أعمــارهم . فأمكنهم بذلك أن يتزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة أمكن أن تستطيل بتأثيرخيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية مشبوبة وقياس عقلى يعتبر عاملا هاما فى التعرف على المجهول البصرى أستنادا إلى سبق معناه المثيل أو الضد أو الجزئى .

أما ماذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة المنجزة فأمر لا يعتبره النقاد المعاصرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا نواجه اليوم تياراً فنيا عارما ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعلق فى ذهن كاتب المقال ، مادام يتحدث عن تطابق فى مناخ فنى قد يميل أحيانا إلى نزعة ثورية أو إلى اللامعقول للتحرر من اغلال الصورة ذات الحدود والمعـالم والتى قد تنطلق من الذهن ـ على حد تصوره ـ الى فيلبسها الفنان شكلا أو قالبا مطابقا ؟ !

وما أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى التمرد على أسر الصورة بل وإلى إستبعادها كلية والعكوف على المادة نفسها لإظهار يؤدى مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم عريض الثراء ملىء بصور أو تنبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصور المطابقة للأشكال التقليدية ، ولعل بعض اعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا الإتجاه الجديد الذى يريد ان يتحرر من اسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية .

على انه مادام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فان تتم الموازن التى يطالب بها ـ فى غيبة البصر عن طريق الإحساس اللمسى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا يقيس الفن تسجيلا امينا للطبيعة او لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنيـة والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب

آراء متميز يبتكره الفنان ، وهو ليس فى حاجة إلى أن يلتزم فى أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها وإذا نحن استبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا فى دائرة الأشكال المرئية وحدها فأين نضع إذن آثار الفن الدينى الغيبى والميتافيزيقى والسحرى والأسطورى ؟ وهى لا تنتسب إلى ما نألفه من صور و أشكال وإن جاز أن تستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفنى فانه يعتبر ادعاءا مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس اللمسى هو العامل الجوهرى فى منجزات النحت ومع ذلك يقال إن المكفوف لا يمكن أن ينهض بعبء عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يختص بموسيقى عالمى مثل بتهوفن الذى أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه الصمم .

وأخيرا فان هذا الحوار إنما يثير مشكلة جمالية هامة وهى هل هناك حس جمالى خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على أن المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسيين والمثاليين، فشوبنهاور — مثلا — يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى يرى هيجل أن الفكرة الكامنة فى جوانية العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ومن ثمة فان الرمزيين والتجريديين والسرياليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللمسى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر اهتمامهم بالمضمون أى بالفكرة عنهم غالبا ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا ، وعلى هذا فان التمسك بالإحساس البصرى

كلازمه للنحت ، وإن كان أمرا مرغوبا فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما، فربما جاز أن لاتكون له ضرورة لازمه فى مجال النحت اللمسى الذى ينصب على المضمون إنماء لفكرة أولاء بالدرجة الأولى .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والاتزان والتناسق فى ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية ويتحرون المواصفات التقليدية فى مجال النقد الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى فى ذاته على مقاييسه التى يصبح معها الإيقاع والاتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلا عن أنها مثار نقاش عريض فى دنيا النقد ، وقد تحولت إلى أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنعهم مجهزة المعارضين لآرائهم .

وإنى لأرجو ألا يفهم من مقالى هذا أن يتضمن دفاعا عن شخص المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لفنه) وذلك لأنه لا أريد أن أزج بنفسى فى متاهة لعبة الحواجز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا بعد إلى المستوى المبرىء من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل ما أرجوه صادقاً مخلصا أن نتعاون معا على إرساء قواعد هذا أن تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحق بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين قبل ان تتضح ابعاده تماما ، وليس صدورا عن دواع إنسانية بل التزاما بموقف فنى سليم ما دام الفن الأصيل هو فى حقيقة امره خلق وإبداع وتعبير وليست تماثيل صلاح حسين سوى ومضات مشرقة من عالم خاص به يموج بشتى الوان الفكر والمشاعر والأحاسيس الفنية النبيلة .

وفى ختام كلمتى اتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكى يشرف رسم الفنان

صلاح جسنين بزيارة خاطفة ، ولست اشك لحظة واحدة فى انه سينقلب من اشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن النحت المعاصر إذ انه اعتقد ان المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون اكثر جـــدوى من إراحة النظر إلى صورها الفوتوغرافية .

ويسعدنى بعد هذا ان تكون للحوار بقية وان يستمر هذا الديالوج الشيق على هذه الصفحة الفنية الجادة .

دكتور محمد على أبو ريان

لقد حاول فريق من النقاد .عدوانا منهم على حرية الرأى ـــ أن يطمسوا معالم هذا الفن الدلية الامتناع عن نشر قولة الحق حوله . ولقد تعمدت أن أعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذ درس للذين يتصدون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون ان يقدروا خطورة المسئولية الواقعة على عاتقهم ، فيفرضون حجرا على حرية الراى ، فتستحيل هذه السلطة الثالثة اى الصحافة الى سوط جلاد للحرية وخنق للفكر الحر .

مختارات

من الصور الفنية

(الفن الفرعونى ـ الفن الإسلامى ـ الفن الحديث ومدارسه)

الفن الفرعونى

الرقص

اللوحات (١)

١ ـ رقصة زوجية .

٢ ـ رقصة جماعية دائرة .

٣ ـ رقصة زوجية .

٤ ـ رقصة مفردة .

٥ ـ الراقصات العازفات .

٦ ـ الرقص الجماعى مع الإيقاع على الدف .

٧ ـ الإله بس يطرد برقصة الأرواح الشريرة .

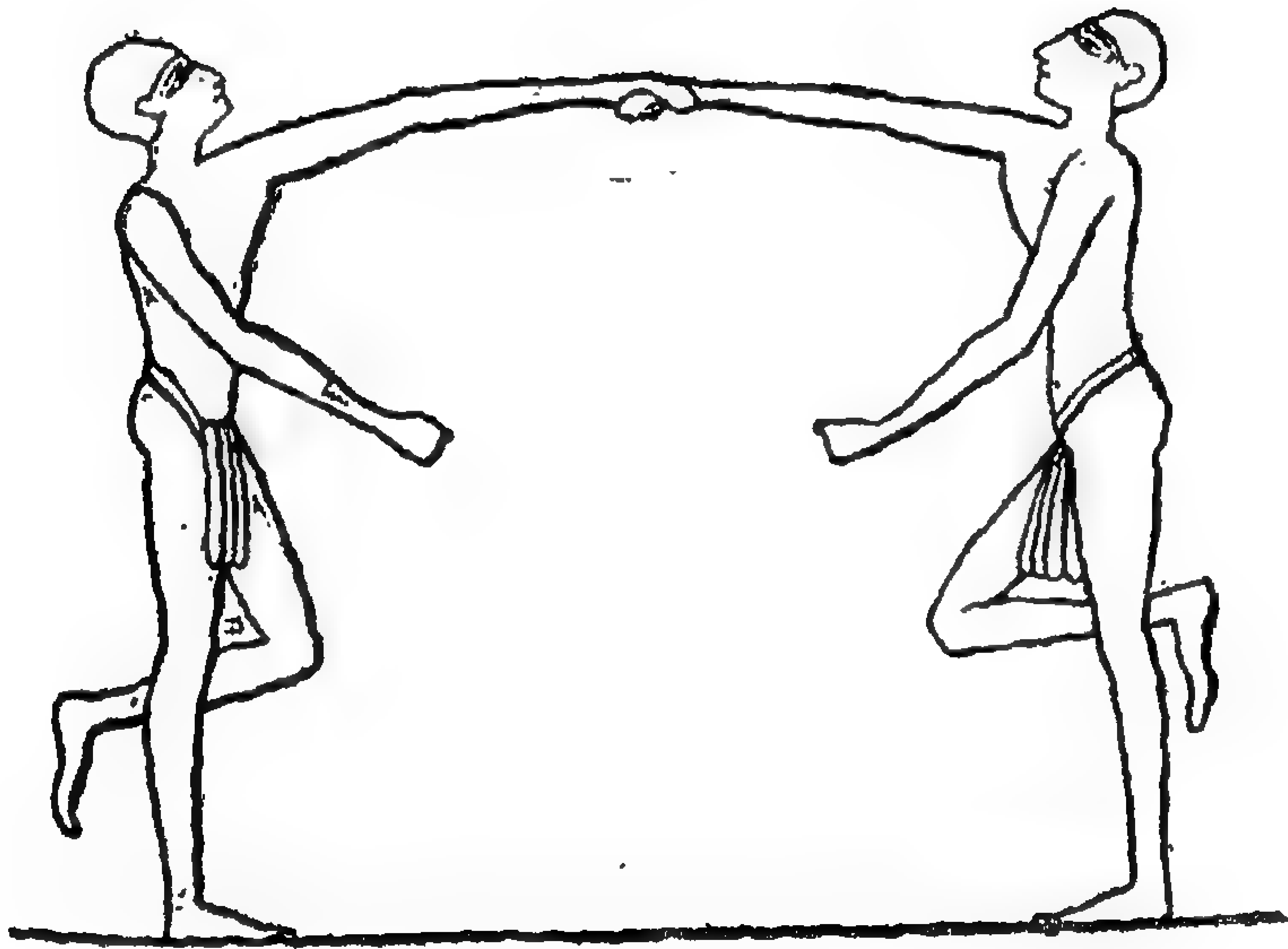
٨ ـ فتاة تتوسل وتتضرع .

٩ ـ رقصة زوجية .

---

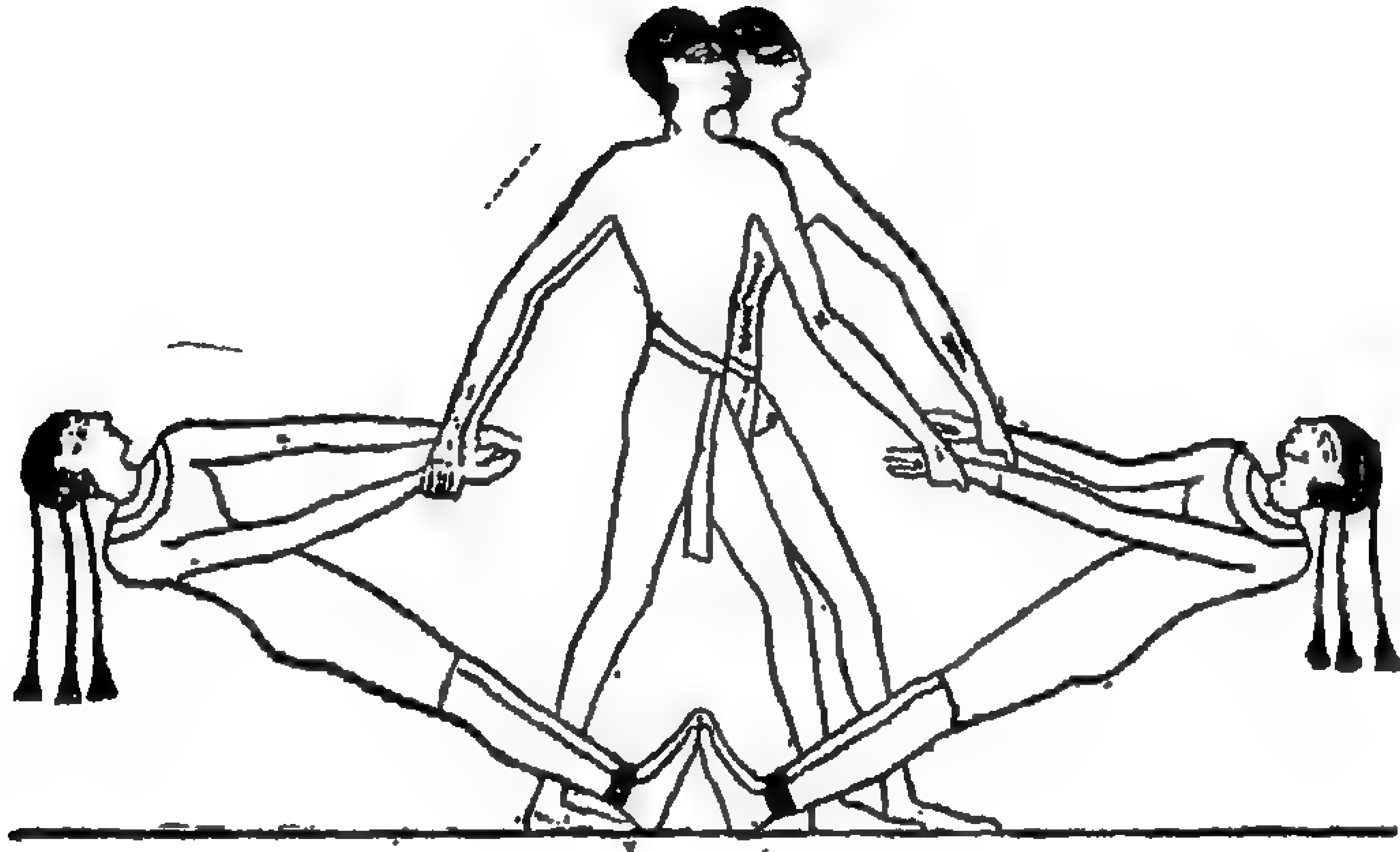
١ ـ هذه اللوحات مأخوذه من كتاب «الرقص المصرى القديم» (تأليف ايرينا لكسوفا) ترجمة الدكتور محمد جمال الدين مختار (وزارة الثقافة والارشاد القومى) وأرقامها على التوالى هى :

١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٦ ، ٦٥



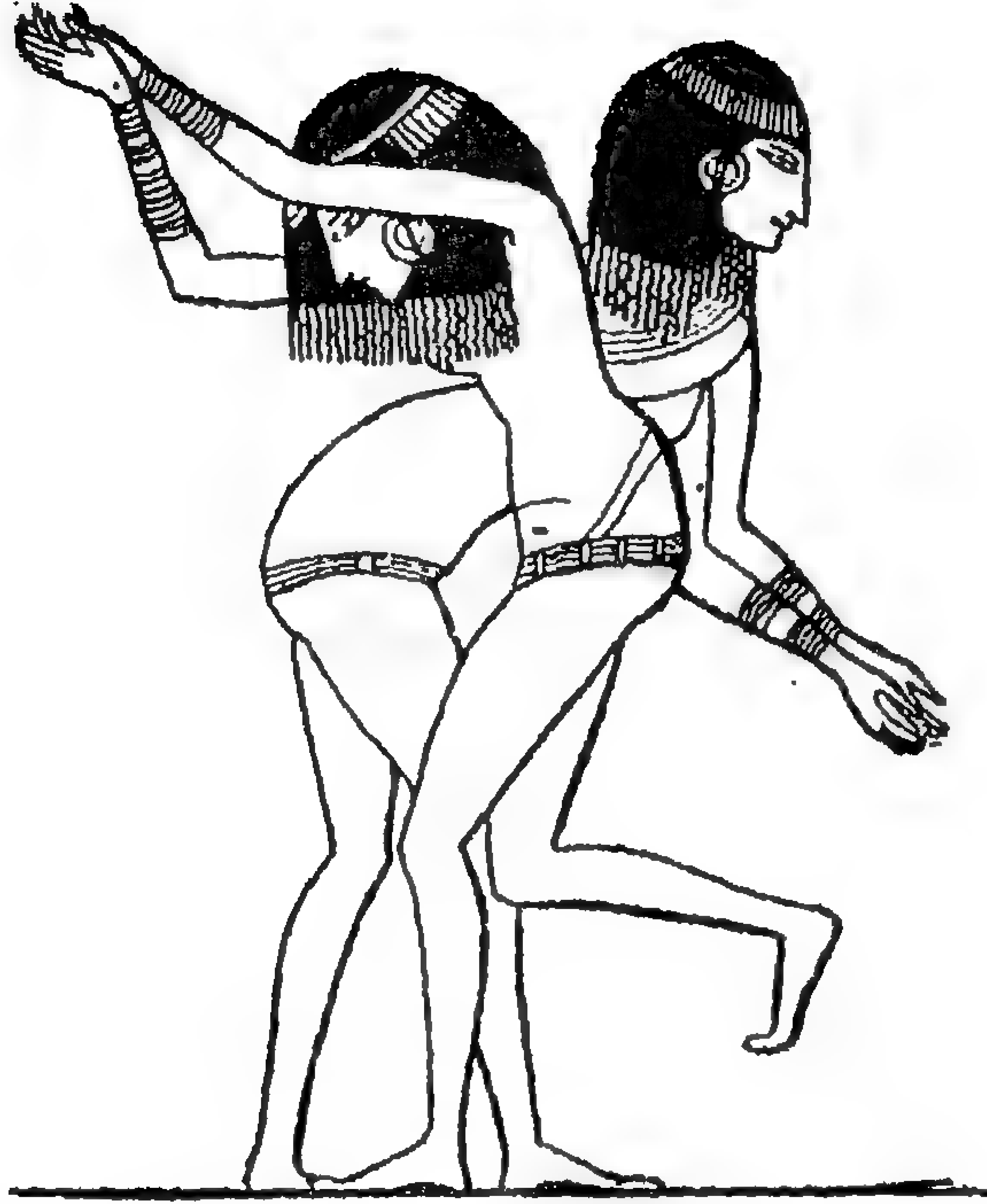
٤ ـ راقصان ممسكان أحدهما بيدالآخر يمارسان حركات متناسقة مقيدة إلى حد ما ، وعلى كل منهما أن يظل على مسافة بعيدة من الآخر كل الوقت تقريبا . والهدف الرئيسى من هذه الرقصة هو إثارة إعجاب المشاهدين بما تضمنته من تناسق حركى تام .

وهذه الحركة تمثل التفاف مع ميل العمود الفقرى الى الخلف بسرعة عادية ويتمنطق الراقصان بأحزمة تتدلى منها أهداب من أمام .



٥ ـ وضع من أوضاع مرقص الزوجى يبين كيف أخذ مصريو الدولة القديمة فن الرقص بصورة جادة .

يدور الراقصون حول أنفسهم ببط وهم يمارسون لفات مداها ١٨٠° إذ يدورون بعيدا ثم يعودون وجها لوجه ثانية . وهذه الرقصة تؤدى لإثارة إعجاب المشاهدين وهى حركة تؤدى بالتفاف الوسط وميل العمود الفقرى الى الخلف بالوثب السريع :



٦ ـ من الصعب القول بوجود ترابط بين حركات الفتاتين أو بأن كلا منهما تمارس الرقص مستقلة عن زميلتها .

إن حركة الراقصة الأمامية هى إلتفاف مع ميل العمود الفقرى إلى الأمام . وحركة الراقصة الخلفية هى إلتفاف مع ميل العمود الفقرى إلى الخلف وتظهر حركات أذرع الراقصتين متحررة الى حد كبير .

والراقصتان من عهد الدولة الحديثة عاريتان إلا من أحزمة حول خصرهن لا تكاد تخفى شيئا وقد وضعتا شعراً مستعارا كثيفا وتحلتا بأساور فى أذرعهن وأقراط فى آذانهن وشريط يزين الرأس .



٧ ـ (القنطرة) أحد أوضاع الرقص المحبوبة ، وتمثل (القنطرة) فى هذا الشكل هيئة قوس كامل . ولهذا المنظر أهمية خاصة فهو يمثل لحظة اتمام وضع القنطرة .

والراقصة من الدولة الحديثة مرتدية نقبا [1]، مفتوحة من أمام وقد تحلت بقرطين .

---

١ ـ قطعة مستطيلة من القماش تثبت حول الأرداف وتغطي الوسط حتى الركبتين .

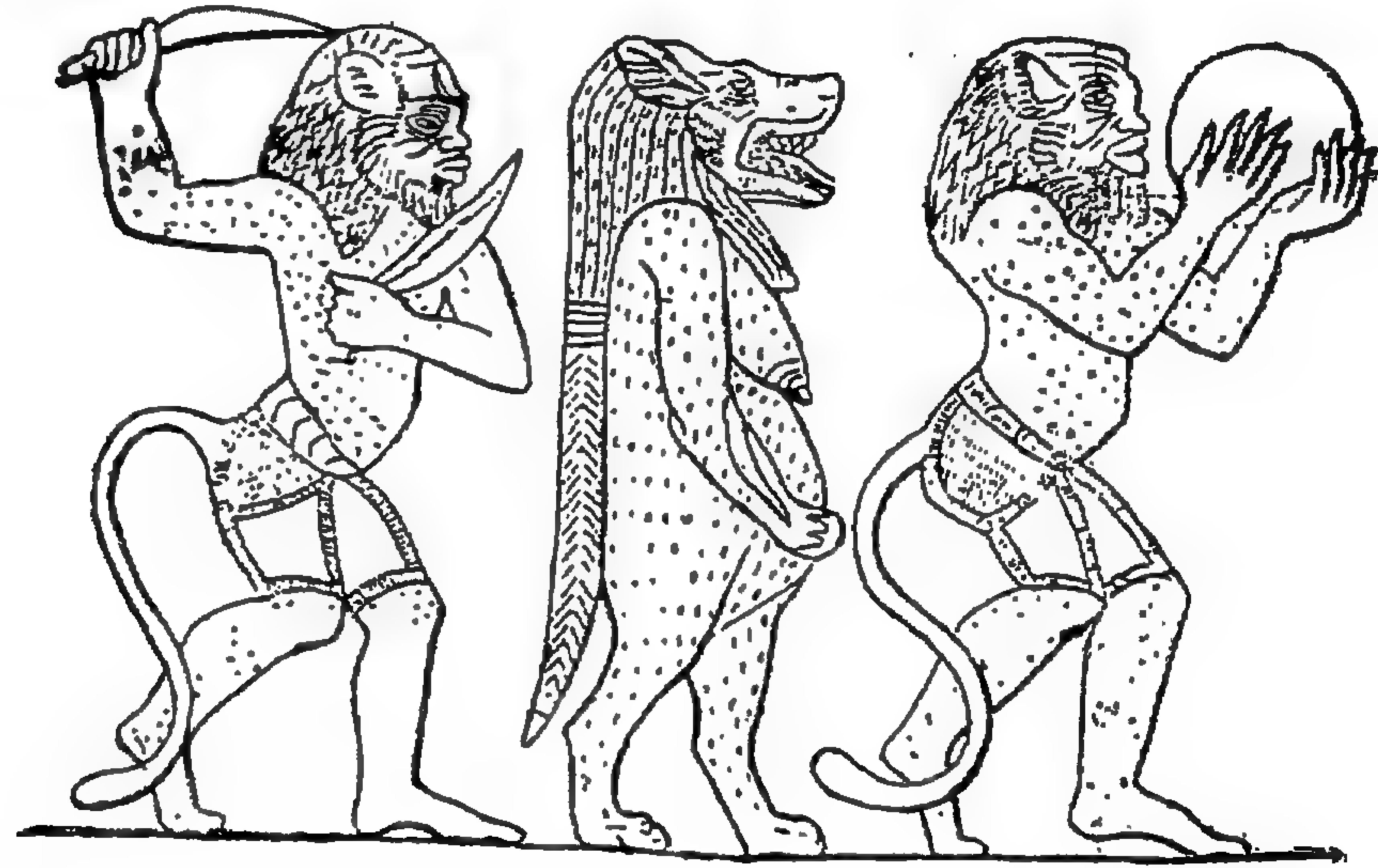


٨ ـ راقصات من عهد الدولة الحديثة يستعملن الطنبور والمزمار المزدوج وتحتاج حركة الراقصة فى وسط المجموعة الى التفاف بالكتف مع بقاء العمود الفقرى عموديا ، وهى حركة تتم بسرعة عادية .

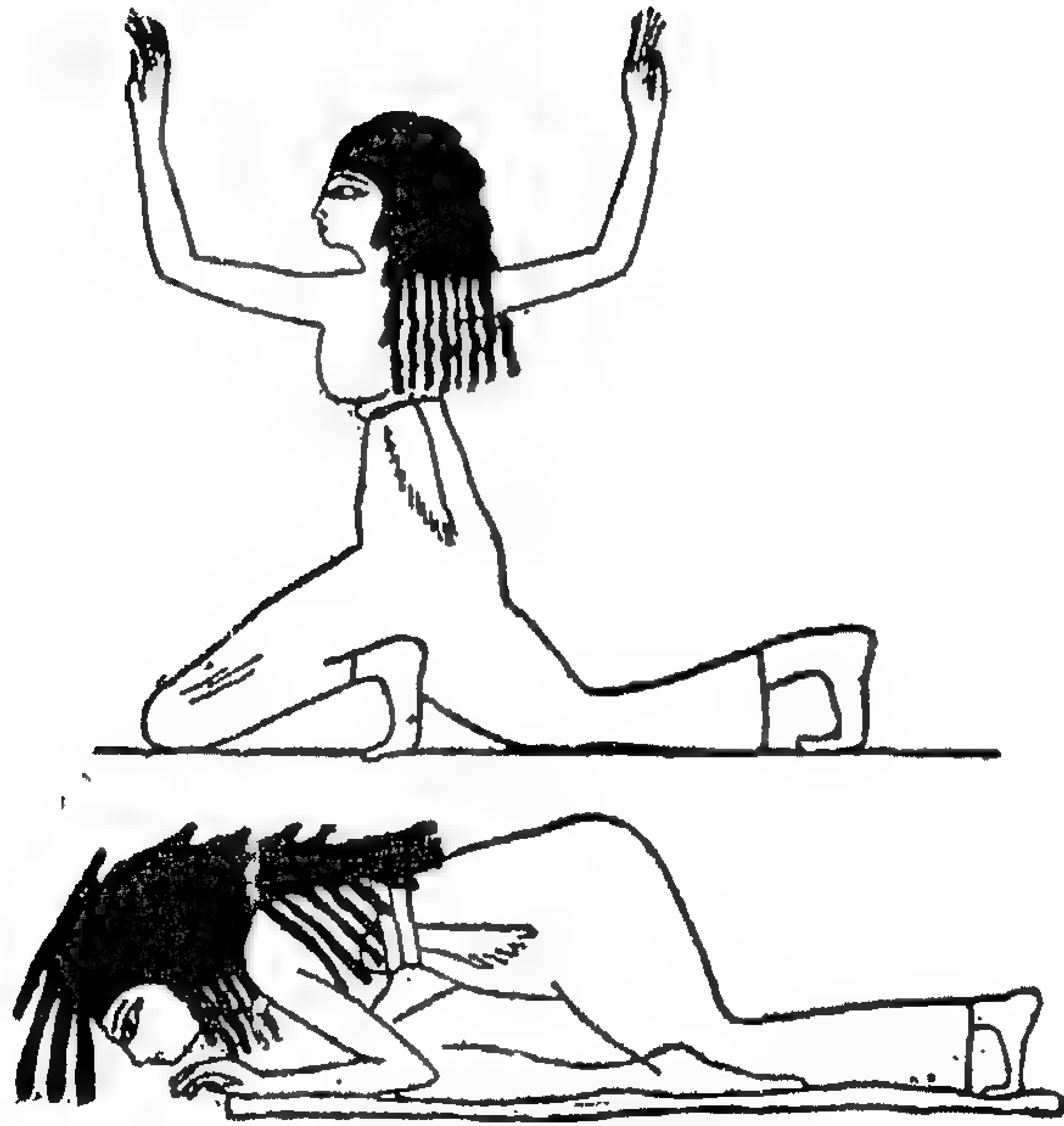


٩ ـ تصاحب الدفوف الرقص منذ الدولة القديمة وهذا المنظر مثل وحيد للجرى مع الايقاع من الدولة الحديثة . تضرب الراقصات اللاتى يصحبن الإله فى الموكب ، الهواء بأغصان الشجر لطرد الأرواح الشريرة بعيدا ، والواقع أنهن عرفن كيف يسبقن على حركات أذرعهن سحرا غير متكلف .

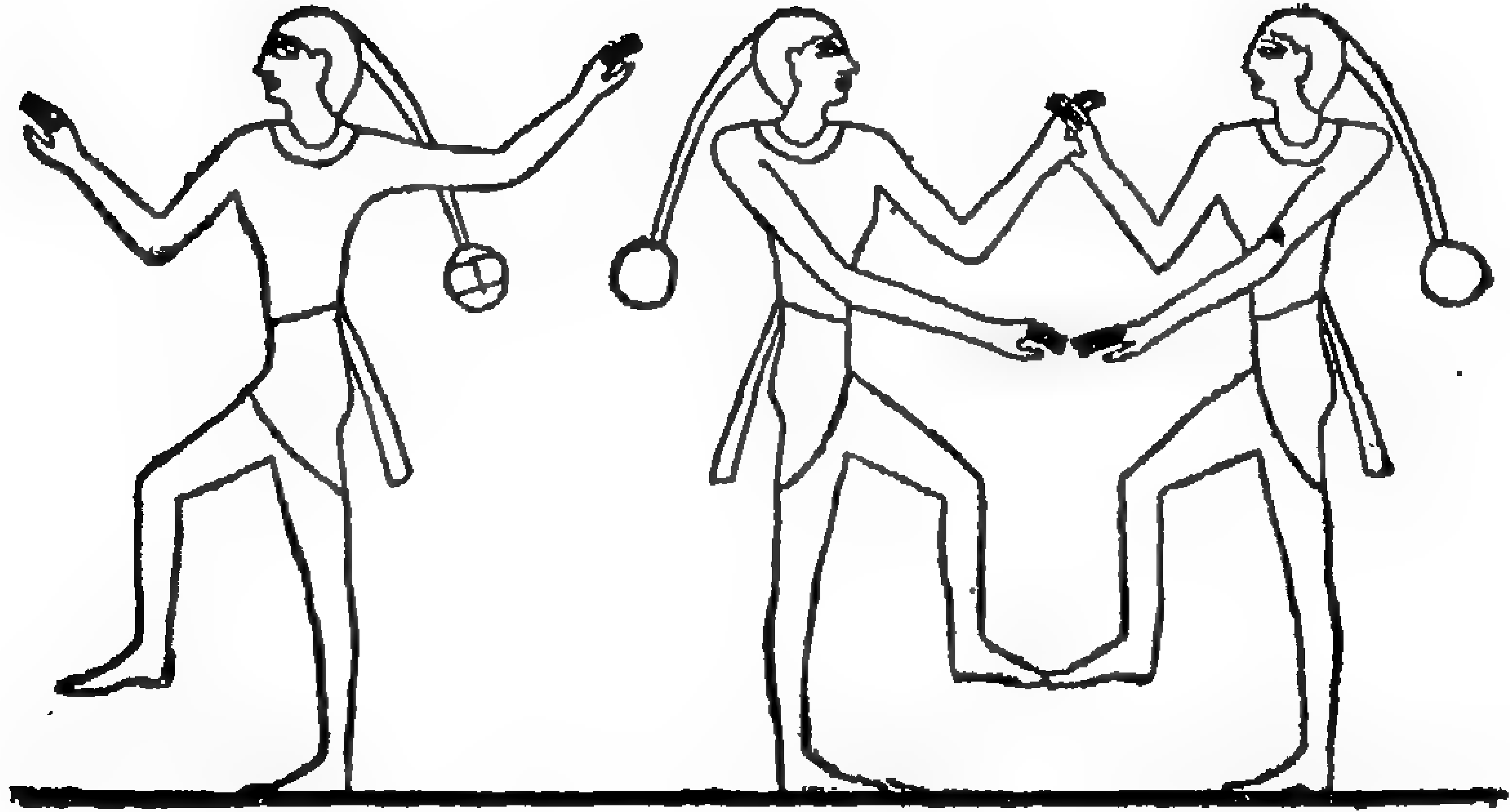
والحركة ا تمثل انعطافا للخلف والتفافا بالكتف مع ميل العمود الفقرى الى الخلف بالوثب السريع .



١٠ ـ الإله بس الذى كان يطرد برقصه الأرواح الشريرة



١١ — فتاة تتوسل ثم تعود راكعة تتضرع . والحركتان من مشاهد الرقص الديني .



١ ـ رقصة زوجية تظهر فيها حركات أذرع الراقصين متحرره إلى حد كبير يلبس الراقصون أغطية للرأس تنتهى بأطراف طويلة تنقلها كرات

الفن الإسلامى

اللوحات

١ ـ رسم مصغر ليحيي بن محمود الواسطى (رسم)

٢ ـ قصر الحمراء من الداخل (عمارة)



رسم مصغر ليحيي بن محمود الواسطى ـ العراق ١٢٣٧ م



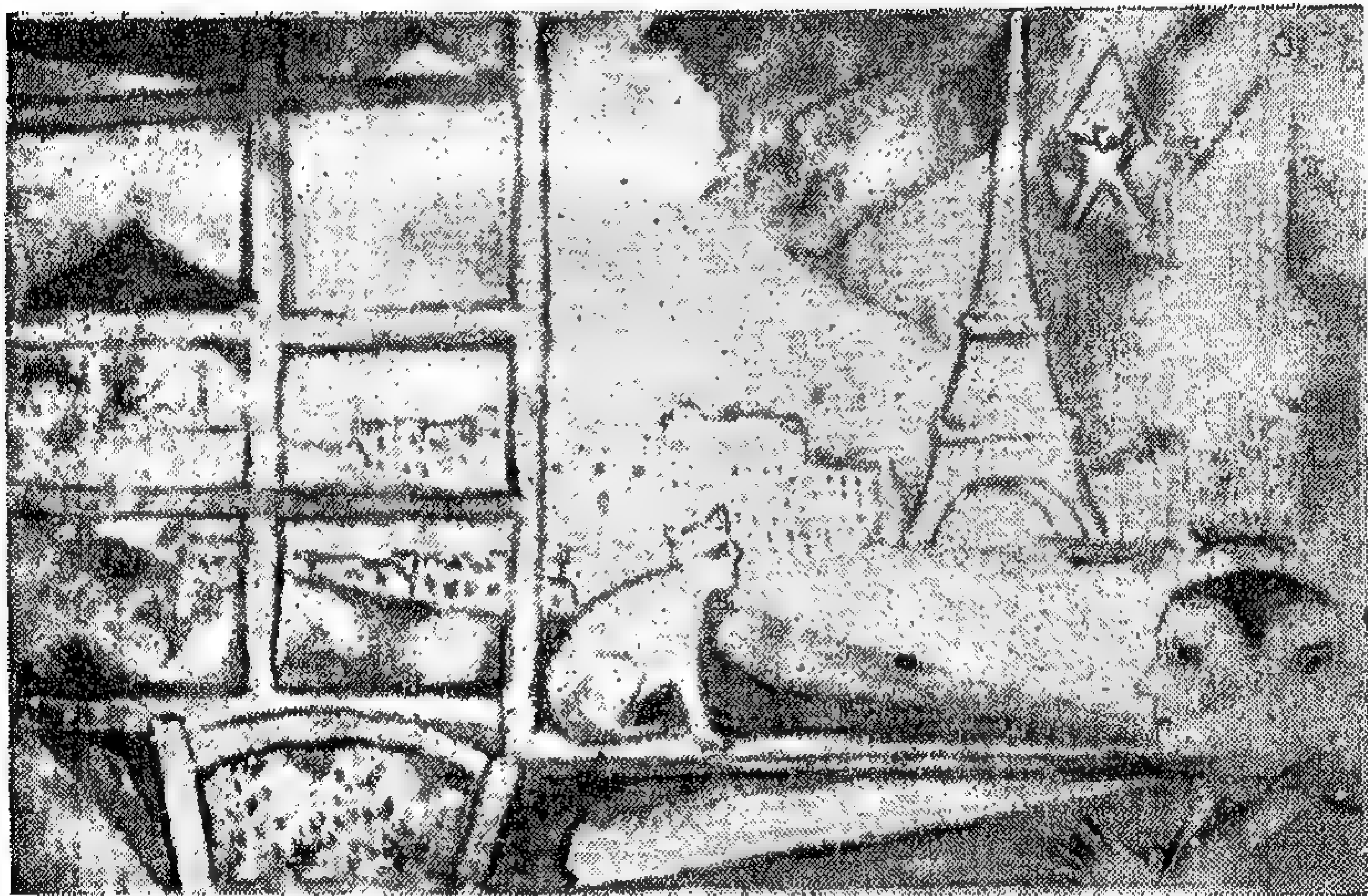
قصر الحمراء من الداخل (غرناطة)

الفن الحديث ومدارسه



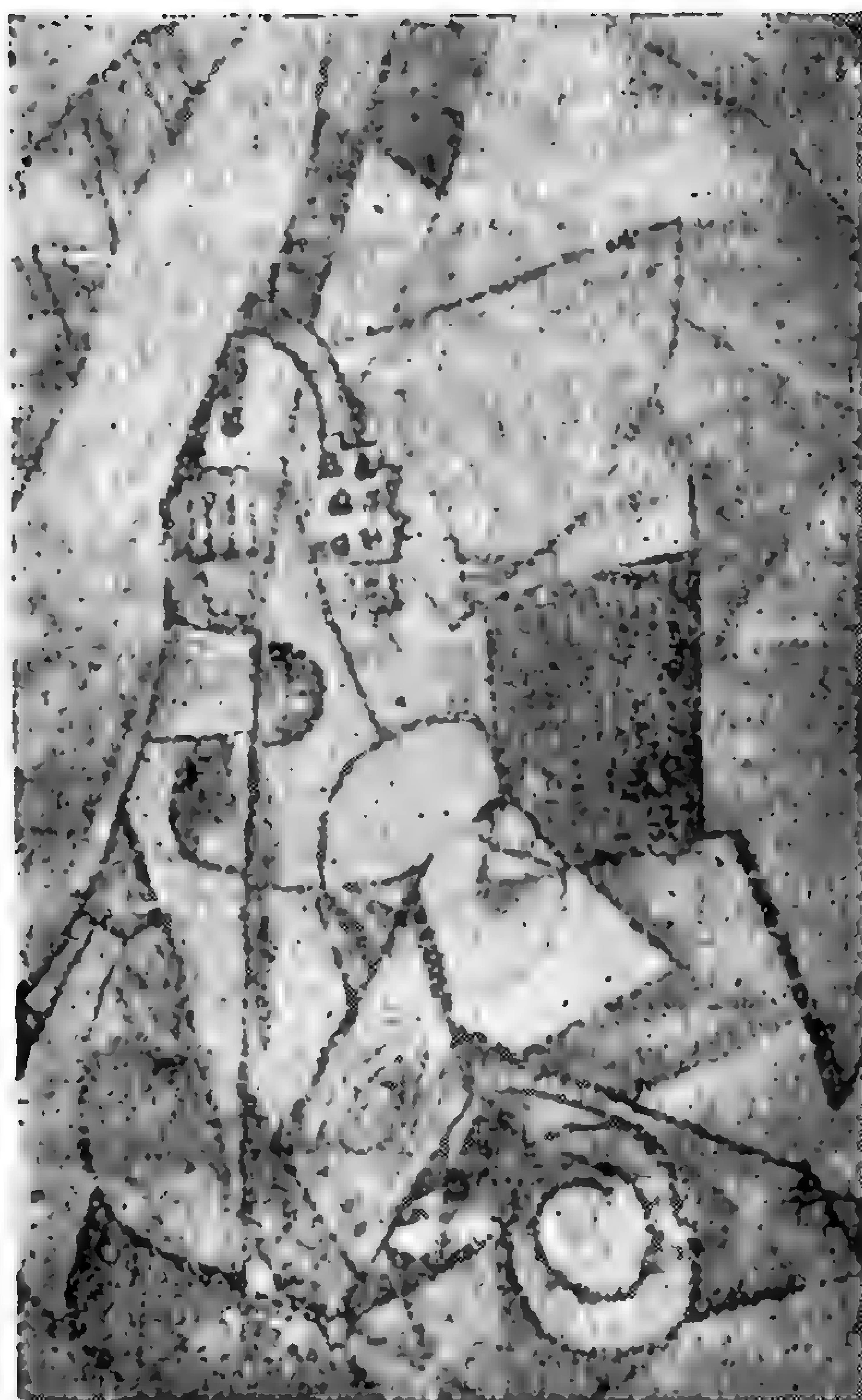
شاجال « أنا والقرية »

انتاج عام ١٩١١ [فن تجريدى]

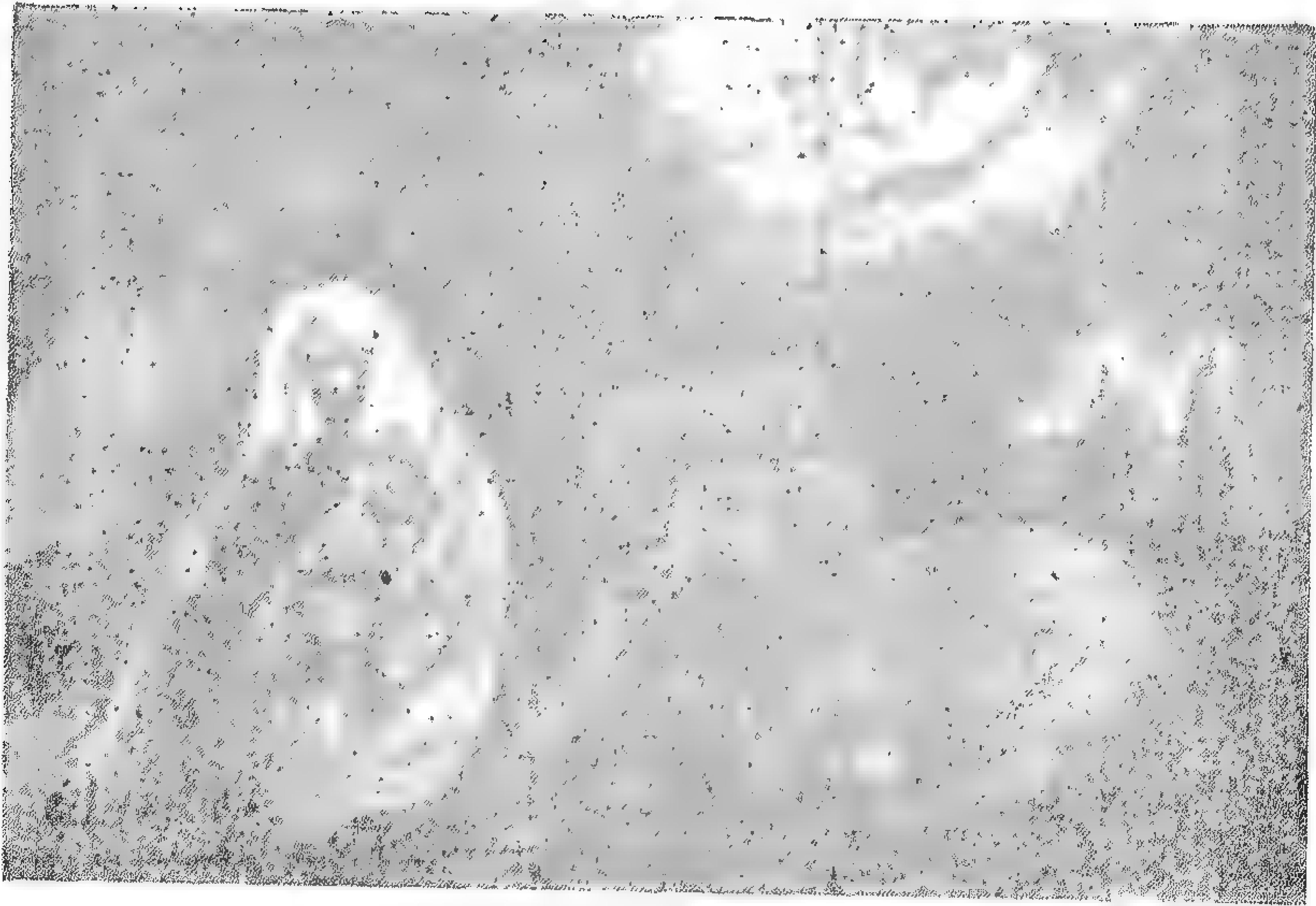


شاجال «باريس من النافذة»

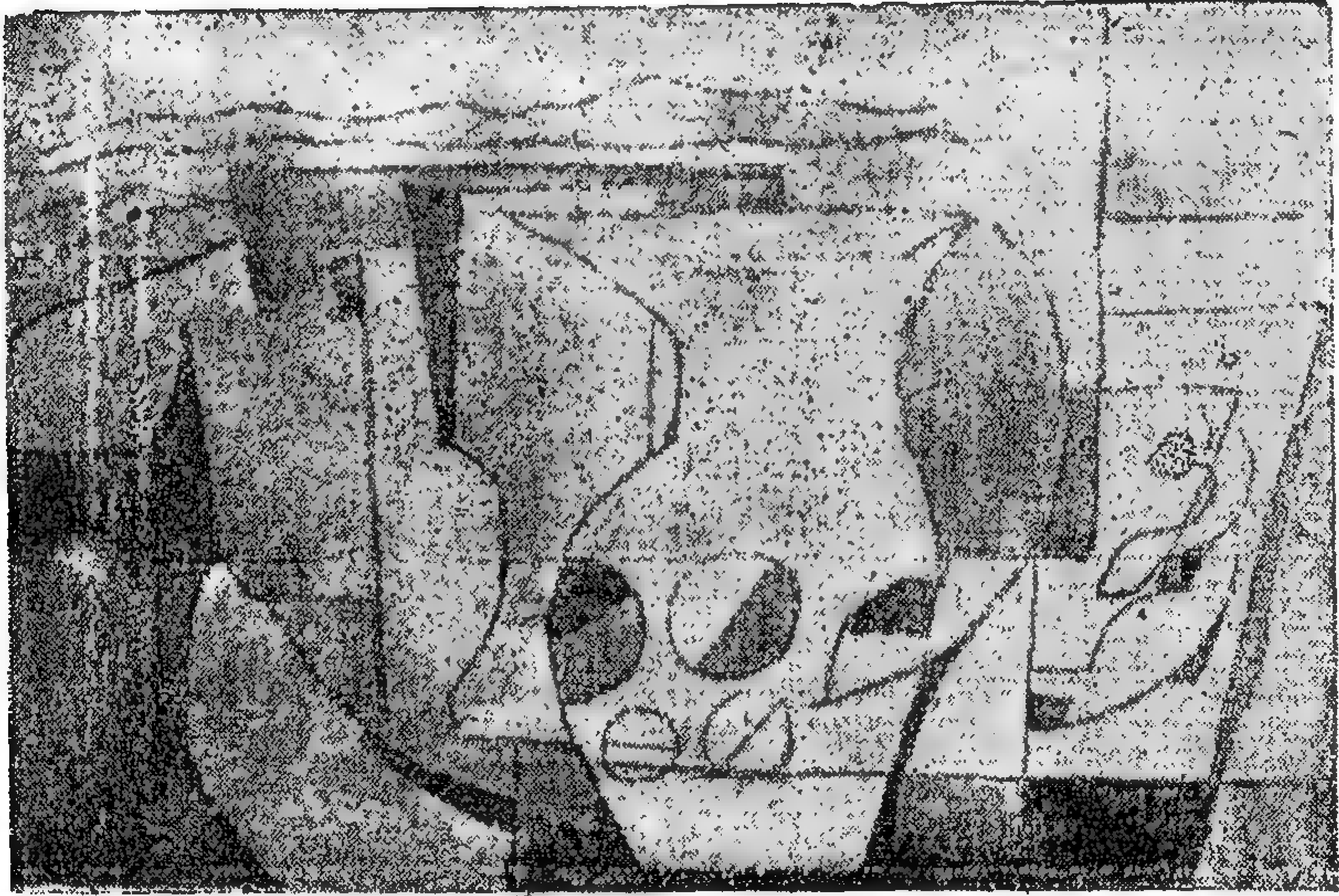
انتاج عام ١٩١٣ [فن تجريدى]



شاجال « منظر تكعيب »
انتاج عام ١٩١٨ [فن تكعيب]



شاجال « العزله » انتاج عام ١٩٣٣



بن تكلسون « الشفاء » انتاج عام ١٩٥٠



جورج براك « تجريد » [فن تجريد]



سمير رافع « الزمن »　　　　[فن سريالى]



دلاكروا « الحرية تقود الشعب »   [فن واقعى]



« على ضفاف النيل » للفنان محمود مختار

تمثال من الرخام ارتفاع ٥ر٠٤ سم من انتاج عام ١٩٢٨ محفوظة بمتحف مختار

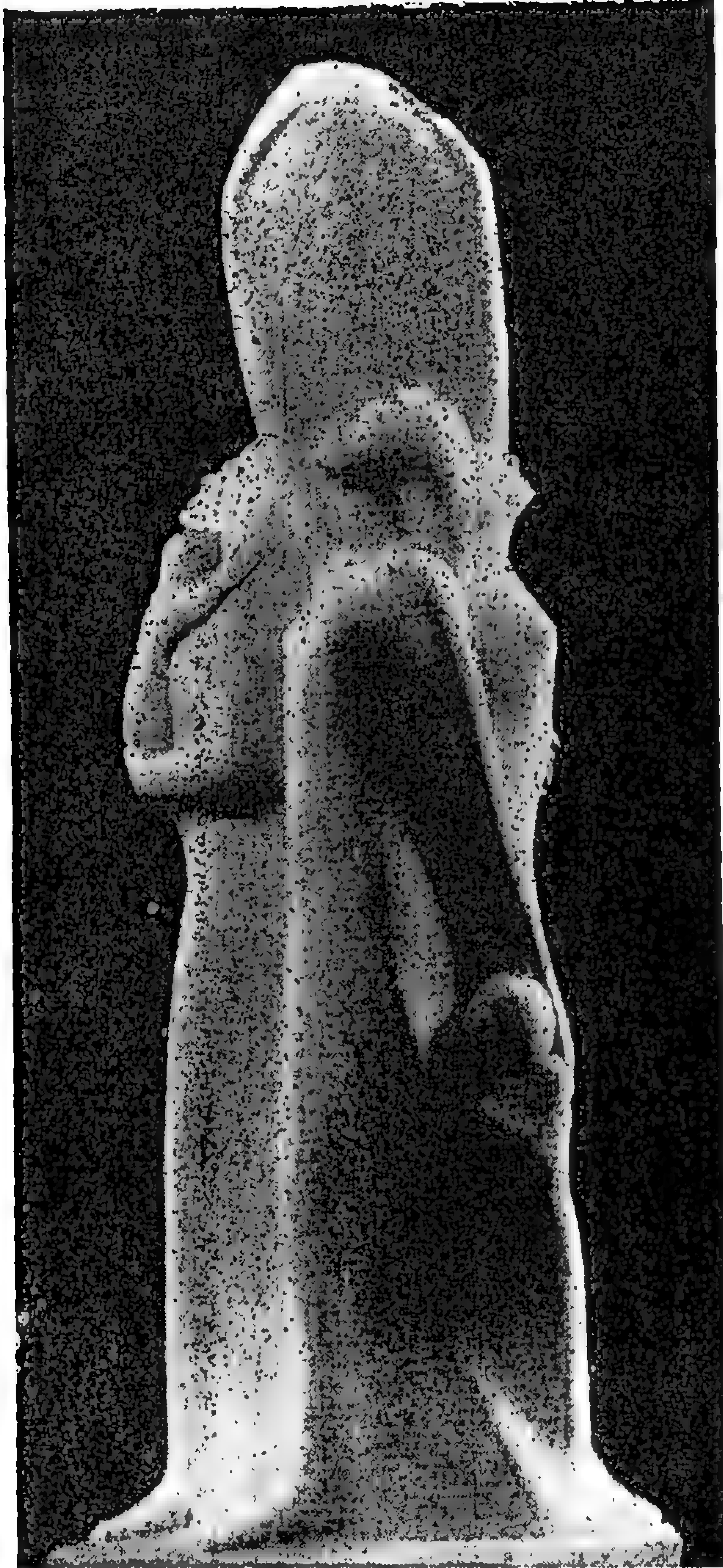


« رياح الخماسين » للفنان محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤)
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٥٥ سم من الانتاج الفني عام ١٩٢٩
محفوظة بمتحف مختار بالقاهرة



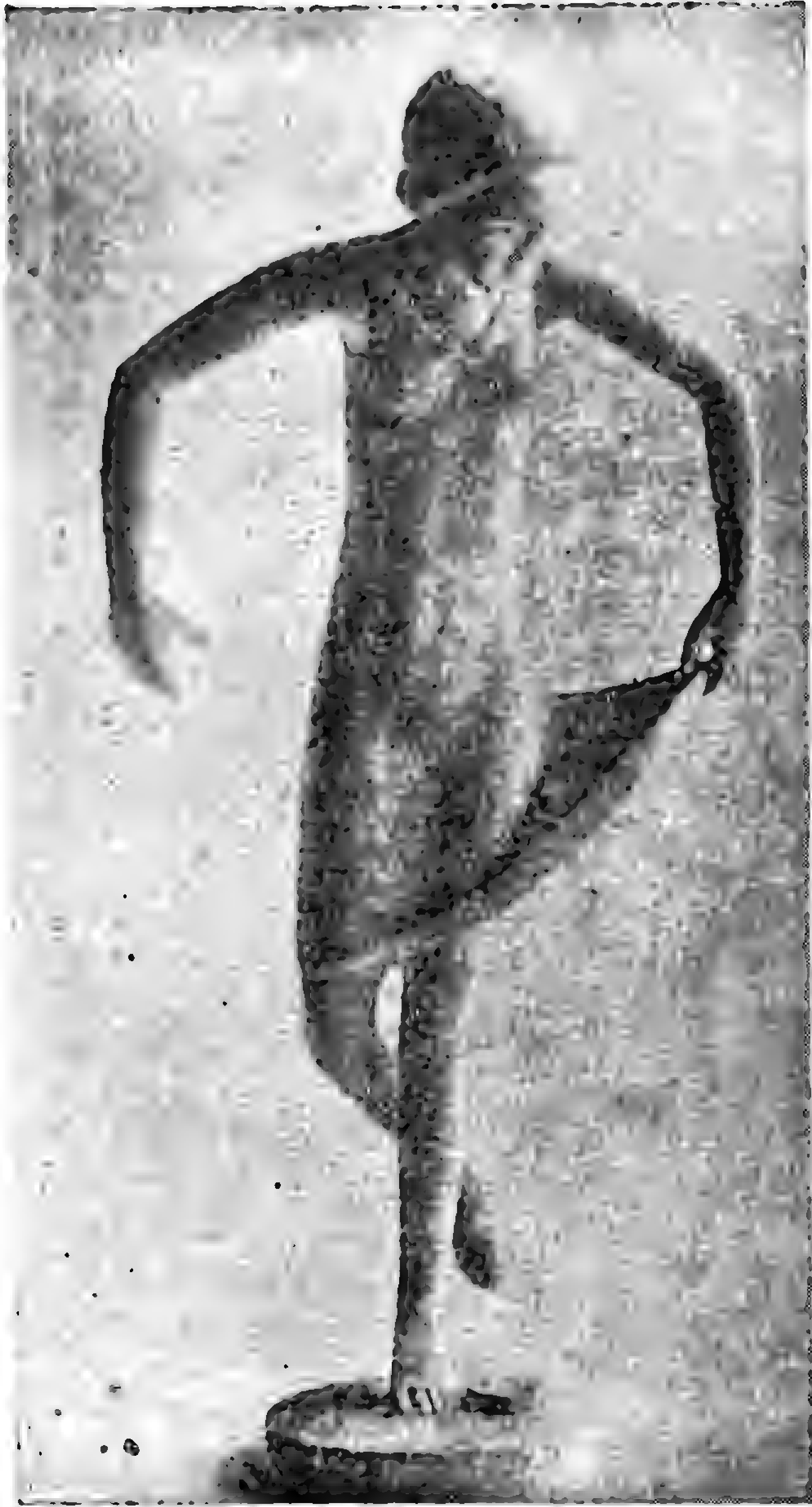
« فلاحة ترفع المياه » للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيرى ارتفاع ٣٩سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



« الاعتراض على القنابل » للفنان أنور عبد المولى

تمثال من الحجر الجيرى ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالمعرض الدائم للفنون التقليدية ببيت السنارى .



« الحجلة » للفنان محى الدين طاهر
تمثال من المصيص ارتفاع ٥ر٣٢ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال
المتفرغين بقصر المانسترلى



« هذه أرضنا » للفنان جمال السجينى
تمثال من البرونز ارتفاع ٥ر٣٣ محفوظ بمتحف الفن الحديث



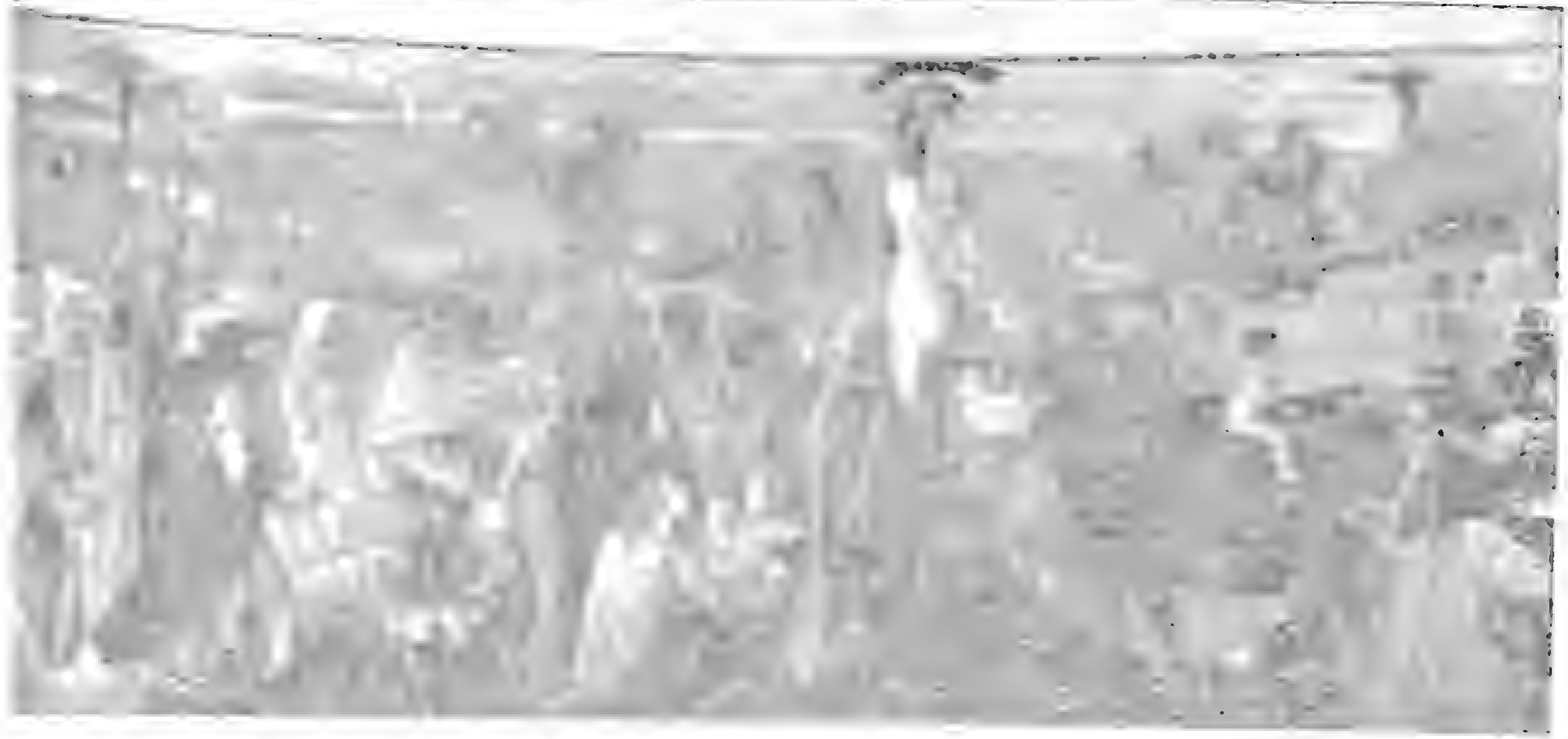
« سوق بقرية القرنة بالأقصر » للفنان حسن فتحي



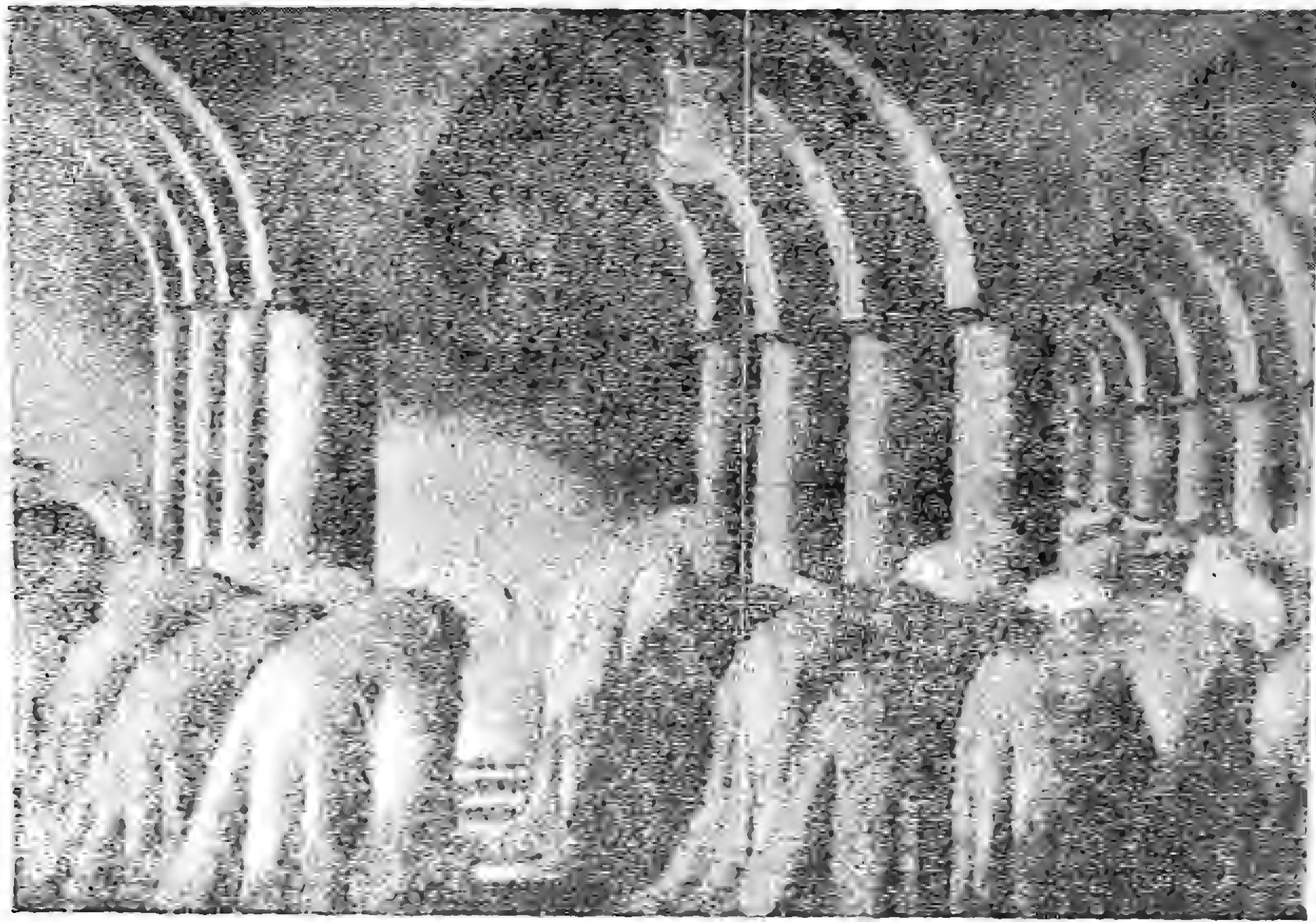
« هاتور » للفنانه احسان مختار

جواش على ورق ١٦ × ٢٣ سم

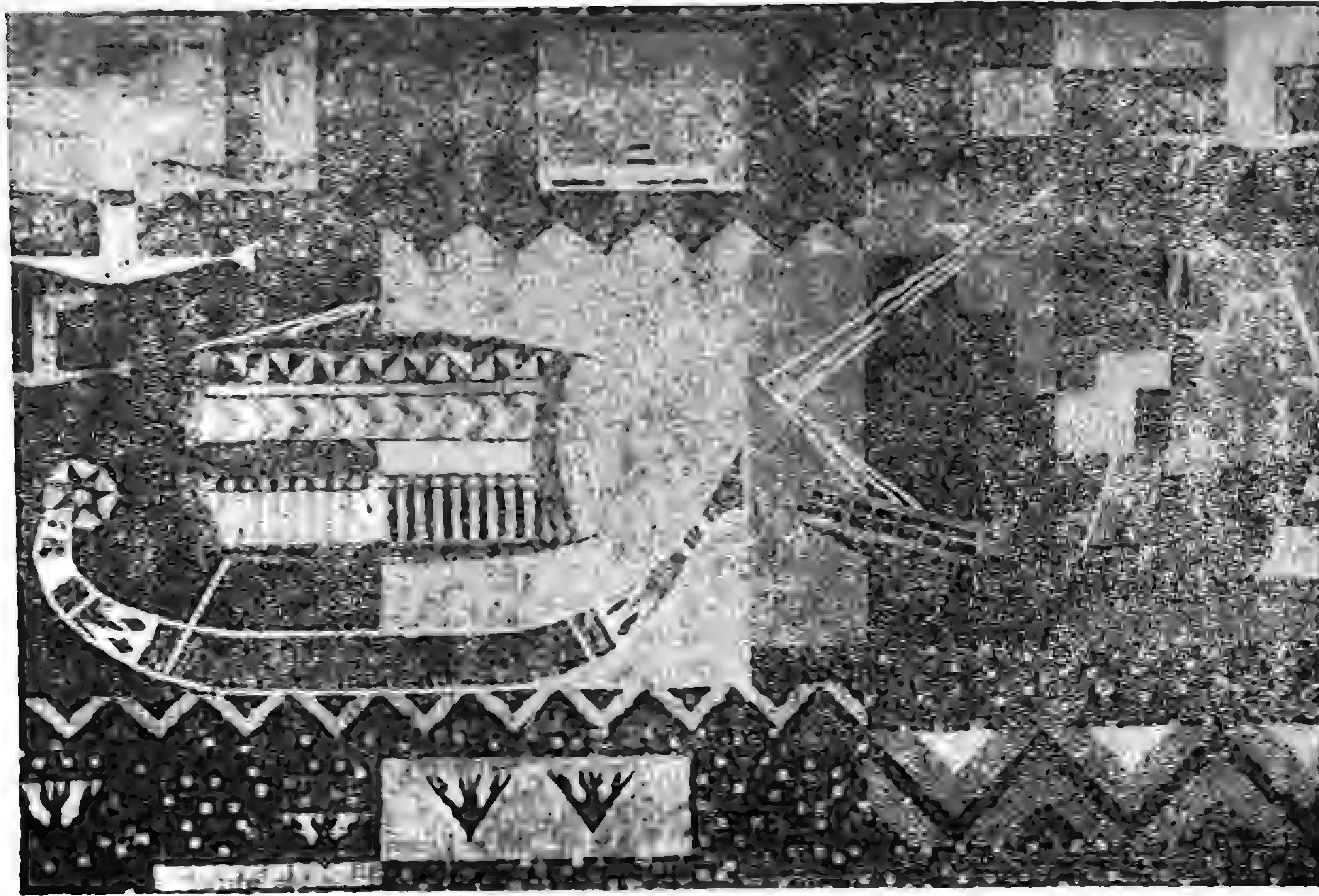
محفوظة بالمعرض الدائم للفنون التقليدية ببيت السنارى



« نهضة مصر » للفنان محمد ناجى (١٩٥٦)
لوحة زيت على قماش محفوظة بمجلس الأمة بالقاهرة



« الصلاة » للفنان محمود سعيد انتاج عام ١٩٢٩
لوحة زيت على كرتون ٩٥ × ٦٢٫٥سم محفوظة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة



« الملاحة البحرية » للفنان صلاح عبد الكريم
لوحة حائطين من الموزايكو ٦٠٠×٢٥٠ سم بالميناء البحرية الجديدة .



« العمل » للفنان حامدعويس من إنتاج عام ١٩٥٣ زيت على قماش
١٠٠ × ٧٩ سم محفوظة بمتحف الفن الحديث



« هيروشيما » للفنان صلاح حسنين من مدرسة النحت اللمسى
تمثال من المصيص وأصداف البحر ارتفاع ٨٥ سم انتاج عام ١٩٦٤
محفوظ بدار الثقافة الجماهيرية بالاسكندرية



« السد العالى » للفنان صلاح حسنين . تمثال من مواد صدفيه مختلطه ارتفاع ٧٠ سم إنتاج عام ١٩٦٥
محفوظ بدار الثقافه الجماهيرية بالاسكندرية

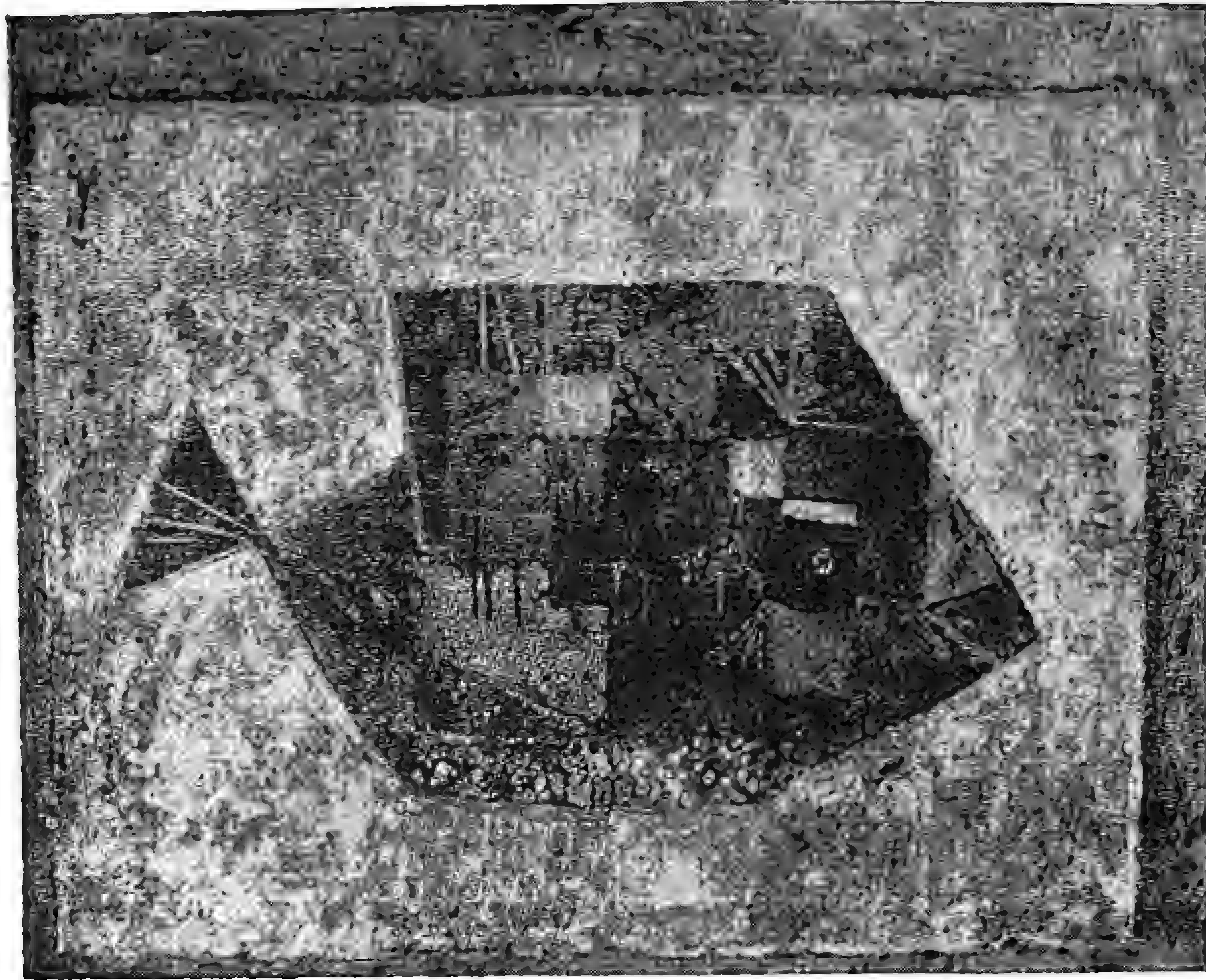


للفنان فاروق شحاته

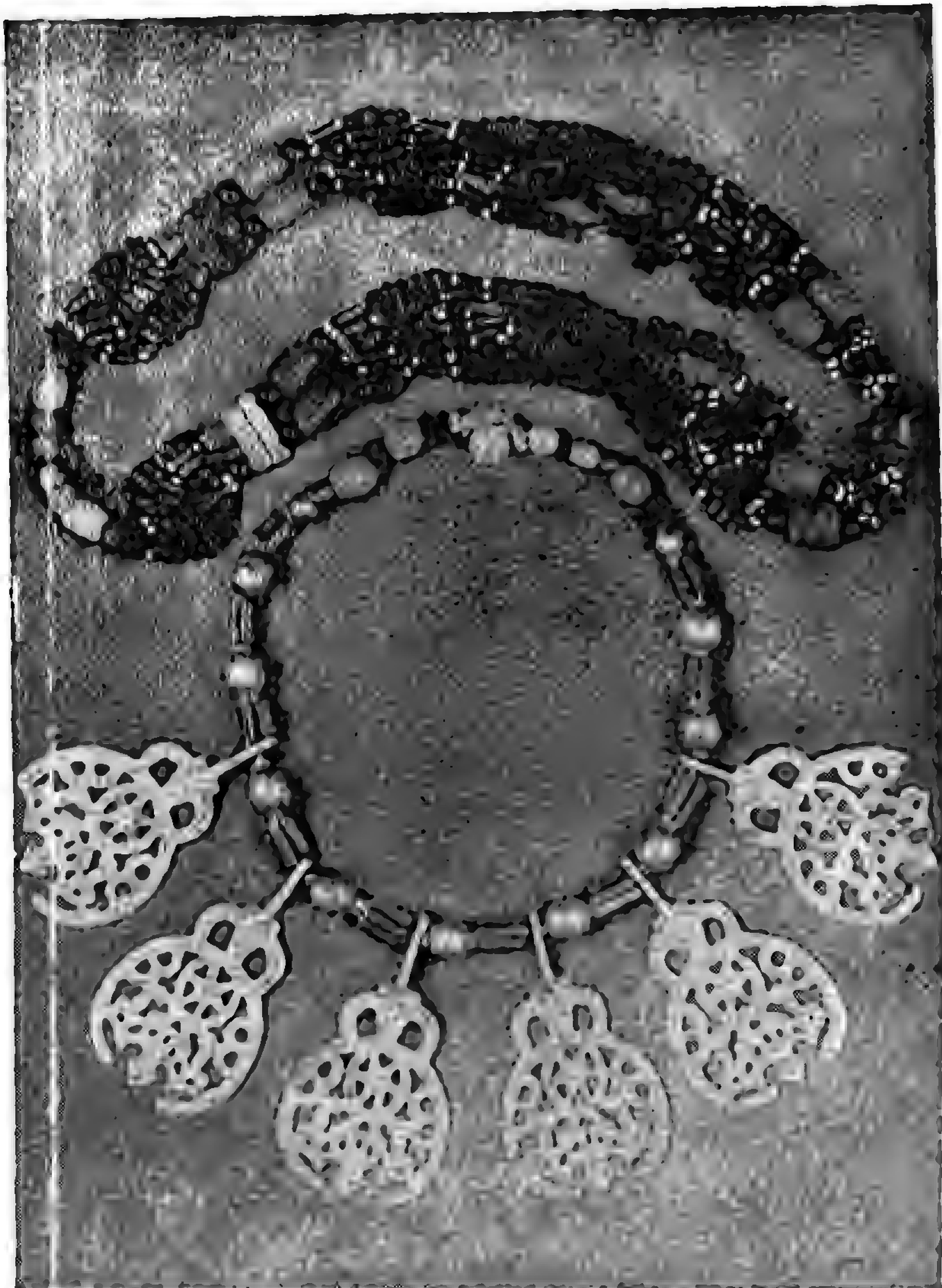
مقاس ٧٠ × ٤٥ سم الغضب



تصميم قماش مطبوع من وحى الفن الاسلامى محفوظة بالمعرض الدائم
للفنون التقليدية : للفنان خميس شحاته



« سمك » عام ١٩٦٠ مقاس ٥ر٧١ × ٦٠ سم زيت على خشب
محفوظة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان صلاح عبد الكريم



عقدان شعبيان من سيوه وسيناء   للفنان سعيد الصدر



المرجيحة عام ١٩٥٧ زيت على قماش مقاس ٨٢×٥ر١١٥ سم
بالمعرض الدائم لأعمال المتفرغين بقصر المانسترلي للفنانة جاذبية سرى



بنات بحرى عام ١٩٣٥ زيت على قماش مقاس ٩٨ × ٧١ سم بمتحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان محمود سعيد



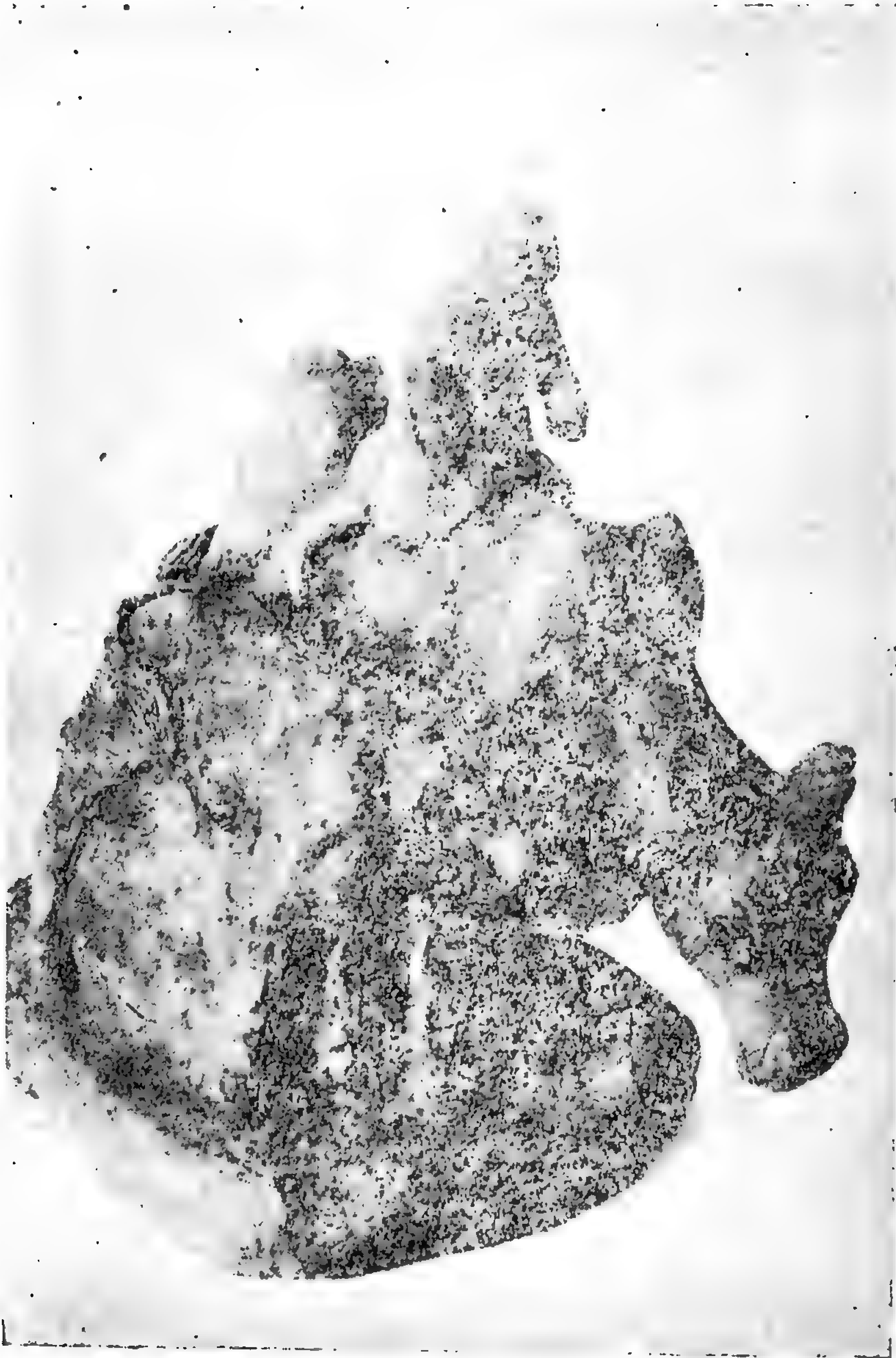
طبيعة صامتة زيت على خشب مقاس ٦٠×٢٤ سم
بمتحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان سيف وانلى



رأس طفل   رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث
للفنان عبد القادر رزق



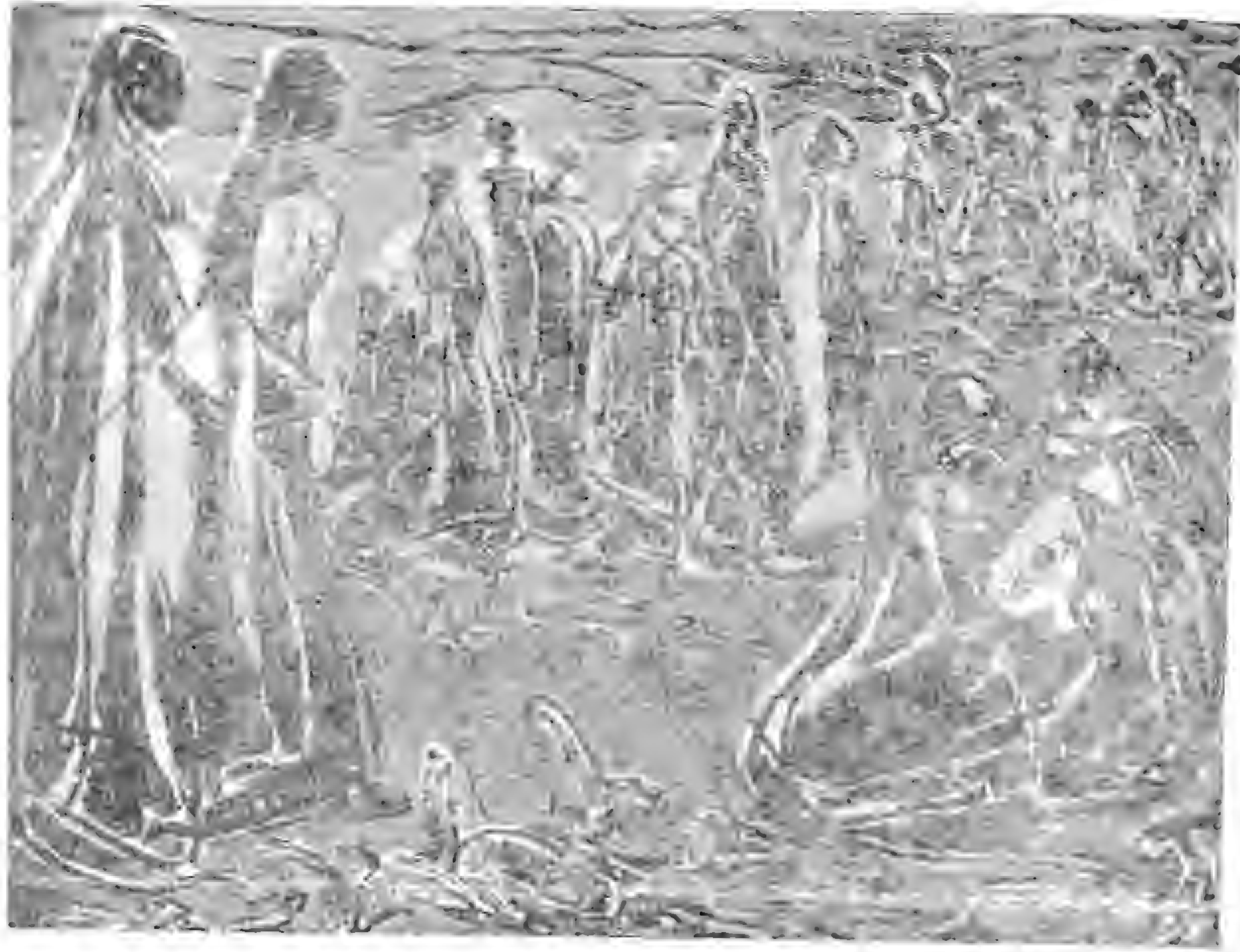
تجريد عام ١٩٦١ زيت على قماش ١٣٠ × ٩٣ر٥ سم بالمعرض الدائم
لأعمال المتفرغين بقصر المانسترلي للفنان رمسيس يونان



(منظر ريفي) عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجي بوكالة النوري للفنان يحيي محمد ابو سريع



صخور وغدير عام ١٩٦١ زيت على قماش مقاس ١٠٠ × ٧٣ سم
بمتحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان رمسيس يونان



العشيرة عام ١٩٦٠ زيت على خشب ١٠٠ × ٨٠ سم
متحف الفن الحديث بالقاهرة للفنان صلاح طاهر



الحلاق   زيت على قماش مقاس ٧٤ × ٥٥ سم
للفنان محمد ناجى   بمتحف الفن الحديث بالقاهرة

أولاً - المراجع الأجنبية الافرنجية

1) Alain F, Système des Beaux - Arts, mouvelle Revue Francaiee, 1920.

Propos sur l'sur l'esthétique P.M F.

2) Baudouin, (ch) Psychologie de l'art Alcau, 1929.

Traité d'esthétique. coltin, 1956.

3) Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant, Vria 1927.

Essai d'esthétique. et de philosophie de Lit· Alcan. 1934.

4) Blekornove; Art and social Life. Moscow

5) Bayer (R.) l'esthétique. de la grace. Alcan, 1933, Essaiu sur la méthode en esthétique - Flammarion.

6) Bayer : L'esthétique de Henri Bergçon

7) Boas, Primitive art, Oslo. 1927.

8) Bouglé, Leçonsde sociologie sur l'evolution des valeurs Paris 1922.

9) Bosanquet (B), A history of Aesthetic London, Allen & Unwin, 1934.

10) Bretou (A). Manifeste du surèalisme. Kra, 1925.

11) Chalaye (F.) , L'art et la Beauté. Nathan, 1929.

12) Cassou (I.) , Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.

13) Cheney, A. world history of art. New York, 1943.

14) Clay (F) , The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.

15) Collingwood (R G:), The principles of art. Oxford Clarenders 1638.

16) IIe congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan, 1938, 2 vol.

17) Craven, Modern art, New York, 1940.

18) Crocei; Esthétique, comme science de l'expression

19) Delacroix (H.) Les sentiments esthétiques, p. 253 - 315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas't. VI.P.U.F, 1939 .

02) Psychologie de l'art. Alcan, 1927.

21) Downey (J.), Creative immagianation, London. Kegan Paul,1929

22) Dufrenne (M) Phénoménolgie de l'expèrience esthétique, P.U.F 1953, 2 Vol.

23) Feldman(V.), L'esthetique francaise contemporaine Alcan 2936,

24) Focillon (H.), La vie des formes, Alcan, 1939.

25) Francastel (P.) Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 3è serie, t. II, P.U.F., 1949. p. 491.

26) Flanagan (G.A.) " How to understand Modern Art " 1954, New York.

27) Gautier (P.) Le sens de l'art. Hachette, 1907.

28) Gensner (F.) Chagall. Paris, Flammarion.

29) Guyan (M.) Les problémes de l'esthétique Centemporine, Alcan, 1884.

30) , L'art an point e vue sociologique. Paris, Alcan 1930.

31) Grosse (E.) Les debuts de l'art. illeurstré, Alcan, 1902.
Huisman (D.), L'esthétique. P.U.F.

32) Kant (E.), Critique du jugement. Vrin.

33) Knox(I.), The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.

34) Lalo (ch.), L'esthétique expérimentale Centemporaine, Alean, 1908.

35) ——— , Les sentiments esthétiques. Alcan, 1910.

36) ——— , Introduction à l'esthétique. Colin, 1912.

37) ——— , L'art et la vie sociale. Doin, 1921.

38) ——— , L'art et la morale. Alcan, 1922.

39) ——— , La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

40) Lalo (ch) , L'cxpression de la vie dans l'art Alcan, 1933.

41) ——— , Notions d'esthetique, 1952.

42) ——— , L'art et la vie (t. 1, lart prés de la vie, t. II, Les grands evasions esthétiqus ; — t. III, L'économie des passions). Vrin, 1946-7

43) ——— , La femme ideale. Savel, 1947.

44) ——— , Esthetique du rire. Flammarion 1949.

45) ——— , Notions d'esthetique. P. U. F. cinqieme édition, 1960.

45) Lossier, Le role sociale de l'art selon Proudhon, paris, 1937.

47) Malraux, La Creation Artistique ,

48) — (A), Psychologie de l'art. 3 vol., Skira 1948-50.

49) — Le Musee Imaginaire.

50) Marçais (G.), La figura nell'arte musulmana. (Rivista bimestrale di cultiwra ... Scle Arte) Fev. 1959. N°. 39, pp. 52-73 Florence. Italie.

51) Myers (B.S) Undrstanding the ARTS, New York 1958.

52) Mathey (F) Chagall. trots v London, Methnen & Co. 1959.

53) Munro (th.), Les art et leurs relations mutulles. trad. de M. Dufenne, Paris, P.U.F., 1954.

54) Médoncelle, Introd, à l'esthetique, P.U.F., 1953.

55) Needam, (H.A.) le dévélopement de L'esthique sociologique en France et en Angleterre au XIX° Seècle. Champiou, 1926

56) Ozenfant et geanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré).

57) Platon, Phédre, le Banquet la République, lel Lois, Grand Hippiass (v. Quvres complètes, trad. anaotee par. Leon Robin ... Bibliothèque de la Pleiade, Paris, 1955.

58) Read (H.), Art and induslny. London, Faber & Faber, 1944

59) ———, Art and society. " " 1945

60) ———, The meaning of art " "

61) ———, Education through art " "

62) ———, Icon and Idea. " "

63) ———, The form of Things unknown.

64) ———, The philosophy of modern art,

65) ———, Art now. London, Faber, 1960.

66) ———, Ben Nicholson. London, Methuen & Co., 1662.

67) Revue d'esthetique (illustre) P.U.F. depuis 1948.

68) Ribot (T.), L'immagination creatrice, Paris, Alcan, 1921

69) Riemann I (H.), Elément, de l'esthetique musicale, Alcan, 1909.

70) Sartre (J.P) L'Imaginaire, Paris

71) Salinger (M), Monet. New York, Colline.

72) ——— (M.), Velazquez. New York, Collins.

73) Servien. Les Rythmes comme. introd. physique à l'esthetique, Boivin, 1930.

74) Stechow (w.), Bruegel New York, Collins.

75) Souriau (P.), La beaute rationnelle. Paris Alcan, 1904.

76) ——— , L'esthetique de la lumiere, Hachette, 1912, (illustre).

77) ——— (E.) L'avenir de l'esthetique. Paris. Álcan, 1929.

78) ——— , L'instauration phlosophique. Paris. Alcan, 1935.

79) ——— , La Correspondanee des art. Flammainon, 1947.

80) ——— , L'art et la vie sociale, dans Cahiers Internationaux de Sociologie Ed. du Seuil, vol. V., 1948.

81) Stern (A.) Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1646.

82) Taine (H.) philosophie de l'art. Paris, Hachette,, 1925.

83) Weelcn (G), Manet. London, Methuen & Co, 1961.

84) Werner (A.), Utrillo New York, Collins.

85) Wilensky, A miniature history of european art, Oxford, 1946.

86) Sam (Hunter) Modern Erench rainting New York 1956.

ثانيا ـ المراجع العربية

ذكريا ابراهيم (١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر

مصطفى سويف (٢) : « الأسس النفسية للابداع الفنى » دار المعارف بمصر ١٩٥٩ فى حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير .

محمود البسيونى(٣) : « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤ صفحة قطع صغير .

عبد العزيز عزت (٤) : « الفن وعلم اجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى حوالى مائة صفحة . قطع كبير .

حلمى المليجى (٥) : « سيكلوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

١ ـ دراسة قيمة عن الفن ، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو وباير ، وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .

٢ ـ وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحدثين .

٣ ـ دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع الفنى من الناحية السيكولوجية .

٤ ـ بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .

٥ ـ دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وثمت ترجمات عربية صدرت أخيرا لبعض المراجع الأجنبية فى علم الجمال إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصا من ناحية ترجمة المصطلحات الفنية .

الفهرس

مقدمة الطبعة الثانية

إهداء

مقدمة الطبعة الأولى ... ... ٣ – ٤

تصدير ... . ٥ – ٦

مقدمة عامة ... ... ٧ – ١٢

(الفن والحضارة)

الفصل الأول : ... ... ١٣ – ٧٠

نشأة الدراسات الجمالية : ١٣

فلسفة الجمال عند اليونان :

١ – أفلاطون ١٤

٢ – ارسطو ٢١

فلسفة الجمال عند المسلمين : ٢٤

فلسفة الجمال عند المسيحيين : ٣٠

فلسفة الجمال فى العصر الحديث :

١ – ديكارت ٣٠

٢ – ليبنتز ٣٤

٣ – بومجارتن ٣٥

٤ – وليم هوجارت ٣٦

٥ – أدموند بيرك ٤١

ص

٦ ــ كانت ٣٤

٧ ــ شلنج ٤٧

٨ ــ هيجل ٤٨

٩ ــ شوبنهو ٥٤

النظرية الماركسية اللينينية فى علم الجمال ٥٥

الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال : ٥٩

أولا : اتجاه نظرى ميتافيزيقى ٦٢

كروتشى ٦٢

رسكن ٦٣

تولستوى ٦٣

نيتشه ٦٣

سنتيانا ٦٤

ثانيا : اتجاه تجريبى ٦٤

فخنر ٦٤

جرانت الن ٦٤

فوندت ٦٤

هربرت سبنسر ٦٤

تين ٦٥

دوركيم ٦٥

شارل لالو : ٦٥

	ص
اتين سوريو	٦٦
علم الجمال التطبيقى	٦٧
الفصل الثانى:	٧١ – ٨٤
معنى التقدير الجمالى	٧١
الحق والجمال	٨١
الخير والجمال	٨٢
الفصل الثالث :	٨٥ – ٩٤
حقيقة التجربة الجمالية	٨٥
السمات الغير الجمالية	٨٨
علاقة الجمال بالمنفعة	٩٢
الفصل الرابع :	٩٥ – ١٠٢
التجربة الحدسية ومضمونها	٩٥
وحدة الموضوع الجمالية وخصائصه	٩٨
المـادة	٩٩
الصورة (الموضوع)	١٠٠
التعبير	١٠١
الفصل الخامس:	١٠١–١١٤
التذوق وتربية الذوق الجمالى	١٠٣

رأى باير ١٠٣

التوقف ١٠٣

العزلة ١٠٣

الاحساس ١٠٣

الموقف الحدسي ١٠٤

الطابع الوجداني ١٠٥

التداعي ١٠٥

التقمص الوجداني أو التوحد ١٠٥

تربية الذوق الجمالي ١٠٧

١ ـ الإسقاط والحذف ١٠٨

٢ ـ تكرار المثول أمام الموضوع ١١٠

٣ ـ الطريقة المقارنة ١١٢

الفصل السادس : ... ... ١١٥ ـ ١٤٢

١ ـ مدارس علم الجمال ومناهجه ١١٥

٢ ـ الجمال الطبيعي والجمال الفني ١١٦

ا ـ الموقف الموضوعي ١١٨

ب ـ الموقف الذاتي ١٢١

جـ ـ الموقف الموضوعي ـ الذاتي ١٢١

أخلاقية الجمال ١٢٢

مناهج علم الجمال ١٢٥

ص
أولا ـ الموقف اللامنهجى ١٢٦
ا ـ النظرة الصوفية ١٢٦
رسكن ١٢٦
برجسون ١٢٦
ب ـ النظرة التأثيرية للجمال ١٢٧
ثانيا ـ الموقف المنهجى :
ا ـ التجريبيون ١٢٨
فخنر ١٢٨
ب ـ المنهج الوضعى أو التحليلى ١٣٣
جـ ـ المنهج الوصفى ١٣٧
د ـ المنهج الدجماطيقى والنقدى ١٣٨
هـ ـ المنهج المعيارى ١٣٩
و ـ المنهج التكاملى ١٤١
الفصل السابع : ... ... ١٤٣ ـ ١٥٦
أولا ـ المميزات الخاصة للعمل الفنى ١٤٣
ثانيا : أوجه الإختلاف بين الفن وبين نواحى النشاط الانسانى ١٤٥
ثالثا : علاقة الفنى بأنواع النشاط الإنسانى الأخرى ١٥٤
الفصل الثامن : ... ... ١٥٧ ـ ١٦٦
تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الإبداع الفنى
١ ـ نظرية الإلهام والعبقرية ١٥٧
٢ ـ النظرية العقلية ١٥٨

	ص
٣ ـ النظرية الأجتماعية	١٦٠
٤ ـ النظرية التأثرية أو الانطباعية	١٦٢
٥ ـ موقف مدرسة التحليل النفسى	١٦٣
٦ ـ موقف يونج	١٦٥
الفصل التاسع :	١٧٠
النشأة التاريخية للفن	١٦٧
١ ـ نظرية فرويد	١٦٧
٢ ـ نظرية هيربارت سبنسر	١٦٧
٣ ـ نظرية كارل بوشر	١٦٧
٤ ـ نظرية بوجلى	١٦٧
٥ ـ نظرية أميل دوركايم ... ... ٥...	١٦٨
الفصل العاشر :	١٧٠ ـ ١٨٨
تقسيمات الفنون الجميلة	
الجمال والفن	١٧١
تصنيفات الفنون الجميلة	١٧٢
تصنيف كانت	١٧٢
تصنيف شوبنهاور	١٧٣
تصنيف ليسنج	١٧٤
تصنيف توماس هل جرين	١٧٥
تصنيف شارل لالو ٠٩٠	١٧٥

	ص
تصنيف لاسباكس	١٧٦
تصنيف سوريو	١٨٤
الفصل الحادى عشر :	١٨٩ – ١٩٤
الفن والواقع الحى	١٩٨
١ ـ نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة ...	١٨٩
برجسون	١٨٩
شوبنهاور	١٨٩
٢ ـ نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالحياة ...	١٩٠
أرسطو	١٨٩
٣ ـ نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة ...	١٩٠
جون ديوى	١٩٠
التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لالو	١٩٢
١ ـ الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٣
٢ ـ الوظيفة الترفيهية للفن	١٩٣
٣ ـ الوظيفة المثالية للفن	١٩٣
٤ ـ الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ ـ الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٤
الفصل الثانى عشر :	١٩٥ – ٢٠١
الفن والمجتمع	

صحيفة

١ ـ الفن وسيلة للتسلية ١٩٦

٢ ـ الفن وسيلة للمشاركة الوجدانية ١٩٧

٣ ـ الفن وظيفة تربوية ١٩٧

٤ ـ الفن وظيفة عملية ١٩٧

٥ ـ الفن والناحية القومية ١٩١

٦ ـ الفن والناحية الدينية ١٩٧

٧ ـ الوظيفة المنطقية للفن ١٩٨

الفصل الثالث عشر : ... ... ٢٠٢ ـ ٢٢٠

علم الاجتماع الجمالى ... ...

١ ـ النزعه الفردية والنزعة الاجتماعية ٢٠١

٢ ـ النزعة الفردية الرومانطيقية ٢٠٢

٣ ـ النزعة الفردية العقلية ٢٠٣

٤ ـ بداية النظرة الاجتماعية للفن ٢٠٤

٥ ـ النظرة الاجتماعية للفن ٢٠٥

٦ ـ التنظيم الاجتماعى للفن ٢٠٨

أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية ٢٠٨

ا ـ المادة ٢٠٨

بـ الحرفيون (الصناع) ٢٠٨

جـ الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية ٢٠٨

د ـ النظم الدينية ٢٠٩

ص

هـ ــ النظام العائلى ٢١٠

و ــ التعليم ٢١١

ثانيا : النظم الفنية فى الحياة الاجتماعية ٢١٥

الشعور الجمالى وجزاءاته ٢١٥

الجمهور ٢١٦

الأسلوب ٢١٧

البيئة ٢١٨

الفصل (الباب) الرابع عشر: ... ... ٢٢١ – ٢٤٦

التطور الاجتماعى للفنون الجميلة ٢٢١

١ ــ المراحل التاريخية لتطور الفنون ٢٢١

الفن البدائى ٢٢١

الفن عند الشعوب المتقدمة ٢٢٣

الفن المسيحى ٢٢٥

الفن فى عصر النهضة ٢٢٦

الفن فى العصر الحديث ٢٢٧

الفن المعاصر : ٢٢٨

مذاهب الفن المعاصر :

التعبيرية ٢٢٩

الرمزية ٢٢٩

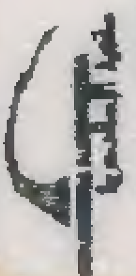
الانطباعية (التأثرية) ٢٣٠

التكعيبية ، التجريدية ، السريالية ٢٣٠
الوحشية ٢٣١
الاشعاعية ٢٣١
التركيبية ٢٣١
الشكلية ٢٣١
المستقبلة ٢٣١
الداديه ٢٣٣
ما فوق المادية ٢٣٣
الكلاسيكيه ٢٣٣
الرومانسية ٢٣٣
الواقعية ٢٣٣
١ ـ التفسير : الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن) ٢٣٣
فيكو ٢٣٤
هيجل ٢٣٤
أوجيست كونت ٢٣٥
كروتشي ٢٣٦
برجسون ٢٣٦
ارنست كاسيرر ٢٣٧
تين ٢٣٨
٢ ـ صعوبه التفسير التاريخى ٢٣٩
٣ ـ التفسير الإجتماعى لتطور الفن ٢٤٧

٤ ـ السلطات الجمالية فى المجتمع ٢٤٥
السلطة التشريعية ٢٤٥
السلطه القضائية ٢٤٥
السلطة التنفيذية ٢٤٥
خاتمه ... ... ٢٤٧ – ٢٥٢
مدرسة النحت اللمس فى مصر ٢٥٣
ملحق عن التقييم الجمالى للنحت اللمسى ٢٥٥
نماذج من الأعمال الفنية من ٢٦٥
المراجع الاجنبية ٣٦٥
المراجع العربية ٣٧١

مطبعة م. ك. الاسكندرية
محمد محمود محمد مسعد
٥ شارع أديب اسحاق (عمارة البصير)
تليفون { ٣٠٨٤٧
٣٠٩١٠





١٠٠٠ م

١٠٠٤٩٦

ملتزم الطبع والنشر دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل
فرع الاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول — ٢ ميدان التحرير (المنشية)